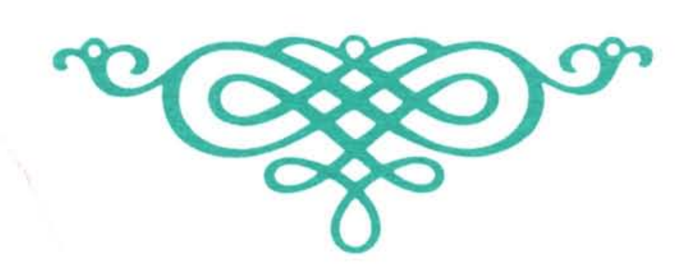




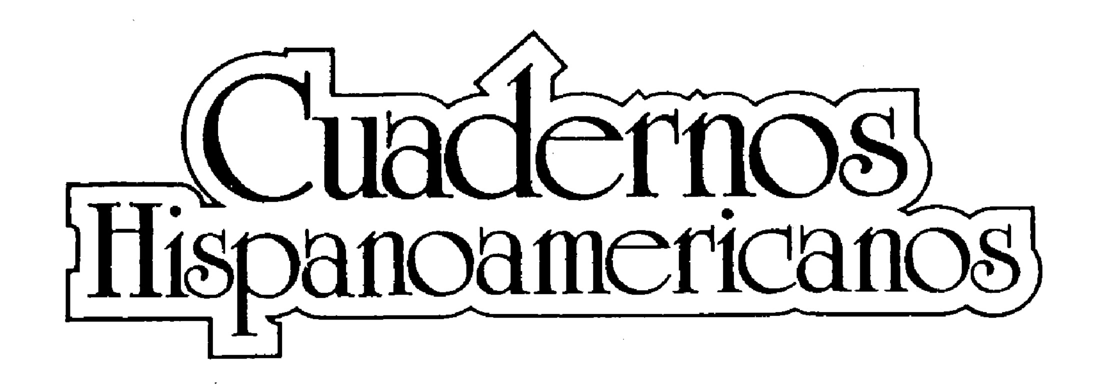
Maya Schärer, Blas Matamoro,
Eduardo Becerra, Juan Malpartida,
Paul A. Georgescu y **Rafael Daza Bravo**
escriben sobre Octavio Paz y Julio Cortázar

Marta Portal
La novela mexicana de Agustín Yáñez

Javier Franzé
Weber, lector de Marx

Francisco Gutiérrez Carbajo
Las *Poesías completas* de Manuel Machado

Textos sobre Roa Bastos, Rosa Chacel,
Mario Vargas Llosa, José Hierro, Cairasco
de Figueroa y Sor Juana Inés de la Cruz



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



525

525 Cuadernos Hispanoamericanos

Lecturas

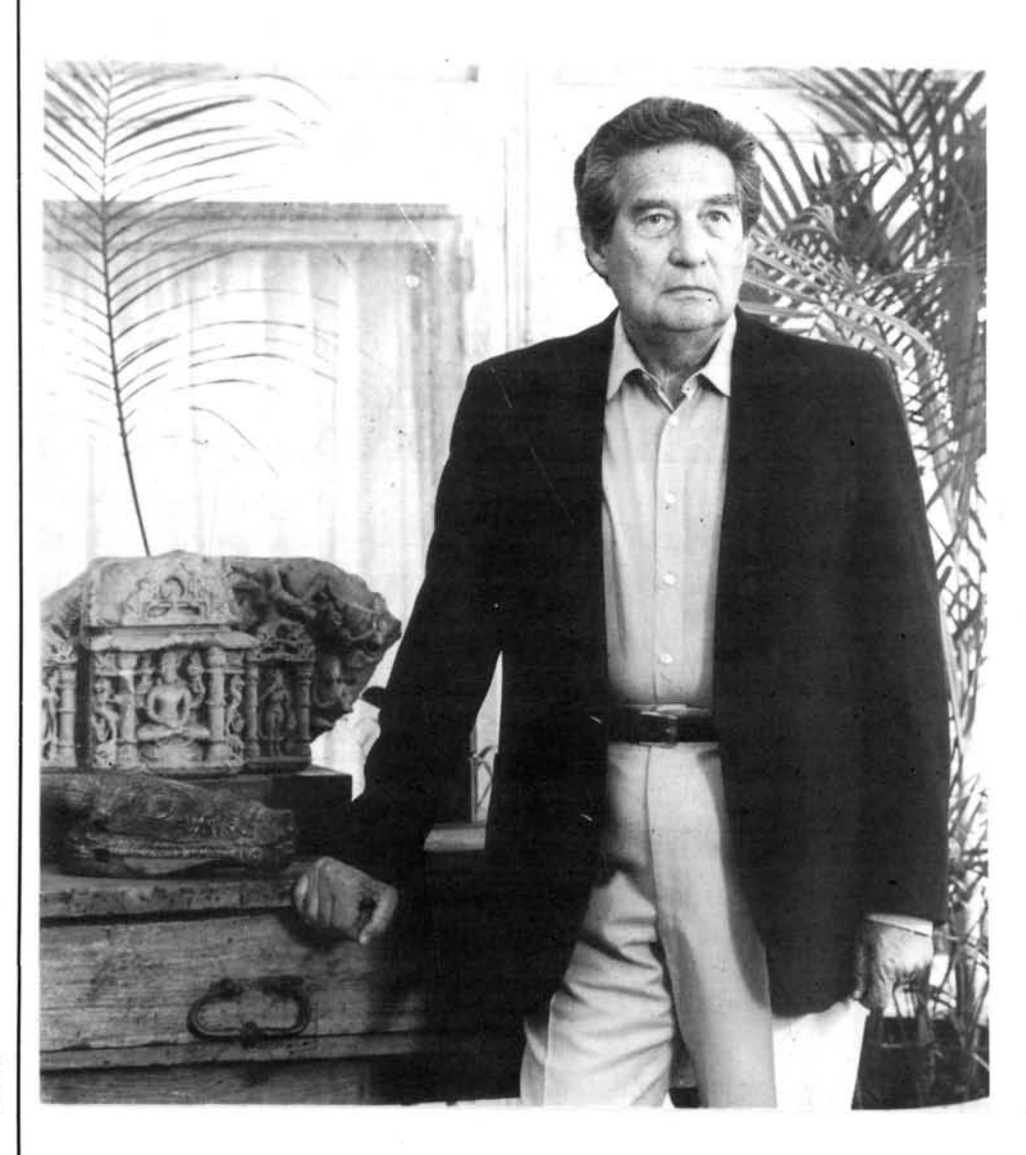
Cuadernos Hispanoamericanos

525

OCTAVIO PAZ
(1914)

«...y llamé a esa media hora
perfección de lo finito.»

Octavio Paz



Octavio Paz
(Foto de Rafael Doniz)

Octavio Paz

De la perfección de lo finito a la imperfección

Todo «decir», todo «hablar» es —ya lo sabemos— un «decir» y un «hablar» *a partir* de «algo» que no es, en realidad, sino «otro» decir y «otro» hablar.

Si esto vale para el escritor, esto vale evidentemente aún más para el crítico, para el cual el texto ajeno no es un mero punto de partida, sino el continuo «referente» de lo que se propone decir. Más aún, si la labor del crítico consiste en «escribir sobre lo escrito» es con el propósito de volver presente no tanto lo que él mismo escribe sino precisamente aquello *sobre* lo cual escribe. En este caso, se trataría pues, *no* de escribir «borrando lo escrito», sino de escribir borrando aquello que se está escribiendo para que surja, otra vez, lo *ya escrito.* En este caso, habría que escribir *a través* de un texto, pero de tal modo que lo que se volviera visible fuera la ventana o *vidriera* a través de la cual se está viendo.

Tal sería, al menos, una de las «metas» de la crítica, una meta paradójica, pues, y además como condenada ya de antemano al fracaso, puesto que todo escribir es también —como sabemos— una «intromisión» y una manera de «imponerse».

Ahora bien, este escribir «sobre» y «a partir de» se complica aún más en mi caso puesto que el *problema* del que quiero hablar, a saber: el paso de «la perfección de lo finito a la imperfección», lo mismo que los textos que estarán en el centro del tema, deben verse a partir de *otro* texto aún, a partir del poema «Cuento de dos jardines» —poema recogido en *Ladera Este*[1].

Es, pues, sobre el telón de fondo de «Cuento de dos jardines» —y, en un sentido más lato, sobre el telón de fondo de *Ladera Este*— desde donde habrá que leer los textos a los que me iré refiriendo, y entre los cuales están: fragmentos de «Perpetua encarnada», de «Felicidad en Herat» y de «Vrindaban», poemas recogidos todos en el mismo libro de *Ladera Este.*

[1] Ladera Este, *Joaquín Mortiz, México, 1969 (Abrev.:* Lad.*).*

Recordemos, finalmente, que —según lo indica ya el título de *Ladera Este*— el libro se conecta más particularmente con ese «ámbito» de la vida y la poesía de Paz que es el Oriente.

Estamos aquí, de hecho, ante una *red* de reverberaciones que no deja de tejerse. Y lo primero que se tratará de hacer es dibujar las «coordenadas» —mejor dicho: *una* de las coordenadas— en las que se suspende esa red, en las que se suspende en particular el poema/telón de fondo (como lo he llamado) de «Cuento de dos jardines».

Las coordenadas a las que me refiero son, en realidad, dos corrientes o «vertientes» de la escritura paciana, que se dejan definir como: un deseo de *perfección formal* —«verbal»— (de un lado) y el anhelo de *in-finitud* —mejor dicho, de *infinita abertura*— (del otro). Y esas vertientes se encuentran o culminan, en cierto modo, en la idea de *perfección abierta.*

> Nada amo más que la perfección verbal —leemos en *Pasión crítica*—, pero sólo si ese lenguaje de pronto se abre y al abrirse vemos y oímos en esa ruptura abismal —literalmente abismal— otra realidad[2].

Al mismo tiempo, es de notar que ese «cruce» de caminos, ese «punto» donde se encuentran, pues, «finitud» e «in-finitud», es susceptible de abrirse a su vez para revelarnos su «otra faz», para señalar hacia su revés ahora, que es la *plenitud suficiente.* Ésta es, en efecto, la que vislumbramos en el «hueco» de la «perfección abierta», la que vemos cuando ésta nos deja ver la «otra realidad» que yace en ella.

Y tal es también, de hecho, el «lugar» donde se sitúa «Cuento de dos jardines», poema que nos remite, pues, tanto a la «perfección abierta» como a la «plenitud suficiente». Tal es, más aún, lo que define el *jardín* paciano, ese jardín que, como lo advierte el título del poema, se suspende temáticamente, a su vez, entre *dos* jardines que son: el jardín de la infancia de México y el jardín de la madurez, digamos, a saber, el jardín de la India. Al encontrarse, esos dos jardines irán «configurando», pues, un *tercero,* del cual el poeta dirá ahora:

> Un jardín no es un lugar:/ Es un tránsito,/ Una pasión:/ No sabemos hacia dónde vamos,/ Transcurrir es suficiente,/ Transcurrir es quedarse (*Lad.*, p. 137).

Como lo advierten estas líneas, el jardín del que se habla en el texto se presenta como un «lugar paradójico» que señala tanto el movimiento como la quietud. Así, el jardín no es, propiamente, lo que solemos llamar un «lugar», puesto que es también *movimiento,* puesto que es: «tránsito y pasión». Inversamente, sin embargo, el «transcurso» experimentado allí no es lo que nosotros llamaríamos «transcurso», puesto que es también *quietud:* «Transcurrir es suficiente/ Transcurrir es quedarse».

[2] Pasión crítica, *Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 78 (Abrev.:* Pas.*).*

Como figura del *encuentro,* de todos los «encuentros» de hecho, el *jardín* se presenta además también como un *ámbito pasional.* Claridad «Construida/ Para los juegos pasionales de la luz y el agua», y —como podríamos añadir— *por* y *a través* de esos juegos, el «jardín» es, en último término, una «representación» de aquella frase sacada del *Hevajra Tantra* que sirve de epígrafe al poema *Blanco:* «By passion the world is bound, by passion too it is released»[3].

Ahora bien, si la «nueva percepción» del mundo que despunta en *Ladera Este,* o sea, la «visión» del mundo como «realidad pasional» y conjunción de los contrarios (como *jardín,* pues, ya que el jardín es el espacio propio de tal «realidad» y «conjunción»), si esa «*nueva* percepción, pues, ostenta los rasgos de una *reconciliación,* ésta es, al mismo tiempo también, una *liberación.* Liberación en la medida en que —como precisa el poeta— no se tratará ya de reconciliarse consigo mismo sino con aquello que nos *levanta,* nos *sostiene* y nos *deja caer* (*Lad.,* p. 135). O sea, la «reconciliación» que se precisa en los textos de *Ladera Este* es, al mismo tiempo también, una «liberación» de la «cárcel del yo»; es, en primer lugar, por tanto, *desprendimiento:*

> Pido entereza pido desprendimiento
> Abrir los ojos
>   Evidencias ilesas
> Entre las claridades que se anulan
> No la abolición de las imágenes
> La encarnación de los pronombres
> El mundo que entre todos inventamos
> [...]
> Veo oigo respiro
> Pido ser obediente a este día y esta noche (*Lad.,* pp. 38-39).

¿Qué es lo que está pidiendo la voz que habla en estas líneas? Y ¿qué son esa «entereza», ese «desprendimiento» y, finalmente, ese «ser obediente» sino la voluntad o capacidad de atenerse a unos «movimientos», a un «ritmo» en el cual y a través del cual se configura el mundo y que, en *este* texto, se presenta bajo la forma de la alternancia del día y la noche? O sea, lo que pide el poeta aquí no es, pues, algo que «sea del otro mundo» (*Lad.,* p. 129), es sólo: «ser obediente a *este* día y *esta* noche».

Al mismo tiempo, el poeta pide «otra cosa aún», que es la capacidad de *ver.* De ver realmente lo que está aquí, de ver «evidencias ilesas». Pero podríamos aventurarnos más lejos todavía y decir que se trataría ahora —en esa «nueva percepción del mundo»— de ver el mundo *como* «evidencia ilesa», de reconocer en él su «calidad» de «evidencia ilesa».

Lo que la «voz» de «Perpetua encarnada» está pidiendo, en resumidas cuentas, es nada menos que una *sabiduría.* Una sabiduría que «asoma» en

[3] *Cf. en* Ladera Este, *p. 146.*

todo el libro de *Ladera Este*, y que encontrará allí su imagen más poderosa, más «feliz», diría, en un árbol, en ese árbol de la India que se llama el *nim*.

Definido en una nota a uno de los poemas de «Utacamud» como un «árbol corpulento de sombra», cuyas «raíces» y cuya «corteza son medicinales», el *nim* aparece —lo mismo que el «pipal» y el «baniano»— en la poesía popular de la India, que lo asocia a la erótica[4]. Pero si ese «árbol cantante», como lo llama también el poeta, desempeña en la vida y la obra de Paz un papel importante, es, ante todo, en la medida en que se relaciona con el doble encuentro del poeta con Marie-Jo y con la India, dos encuentros que, en realidad, tienden a confundirse.

Evocado en «Cuento de dos jardines» como morada de innumerables criaturas (de «ardillas», «pájaros» y «lunas»), el *nim* designa un *todo* rumoroso de vida a la vez que un símbolo de la fraternidad con todos los seres. Ese «todo», sin embargo, no acaba en sí, no se cierra sobre sí mismo sino que se abre sobre otra totalidad más vasta aún, sobre una totalidad cósmica, dibujándose en él la «conjunción» de la infinitud y la presencia.

En realidad, no es difícil reconocer en el *nim* lo que el poeta iba pidiendo en «Perpetua encarnada», ya que ese árbol *es*, efectivamente, «desprendimiento» y «entereza», ya que *es* «obediencia a este día y esta noche». Y la *sabiduría* que simboliza consiste en saberse *parte* de un todo del que él mismo —por inmenso que sea— no es sino un fragmento. Arraigado en lo más vivo del «estar presente», el *nim* es, finalmente, más que una mera «imagen» de la sabiduría. Es su *encarnación*, ya que en él la sabiduría cobra cuerpo y se vuelve —literalmente— habitable. Se vuelve «morada de los seres» a la vez que «crecimiento hacia el ser».

Dicho de otro modo: estamos aquí, con el *nim* —lo mismo que antes con los versos de «Perpetua encarnada»— frente a *una* de esas «lecciones» que Paz recibió, como confiesa, del «jardín de la India»[5]. Una «lección» en la que irán entreverándose, por supuesto, también otras «voces» como, entre otras, por ejemplo, la de Matsuo Bashô. Pero todas estas «voces» remiten, en realidad, a una «docilidad» similar. Remiten a una «entereza» que es también «desprendimiento», que es «obediencia».

Al mismo tiempo, cabe precisar, sin embargo, que tal «obediencia» no es, de ningún modo, una «resignación». Es, más bien, una *fuerza*. Una «fuerza» que consiste en la capacidad de entrar, digamos, en una «respiración cósmica», de «reconocer» (haciéndolas suyas) esas «corrientes» que atraviesan el mundo, que no cesan de «atar y desatarlo» y que —si van también tejiendo y destejiendo el *poema*— irán tejiendo y destejiendo igualmente al que lo escribe y al que lo irá leyendo. El «fin» de esa «obediencia» sería, tal vez, la *transparencia interior*. La misma que aquélla hacia la cual señalaban ya, aunque desde otra perspectiva, los estoicos de la antigüedad[6].

[4] *Cf. en* Poemas (1935-1975), *Seix Barral, Barcelona, 1979, p. 685 (Abrev.:* Poem.*).*

[5] *Cf. en* Pasión crítica, *pp. 74-75.*

[6] *Cf.* ibíd. *p. 52/p. 84.*

Ahora bien, lo que está como en el «eje» de esa sabiduría es, en realidad, mucho más que una mera «aceptación». Es asimismo un *fervor*, un «amor al mundo» que encontrará su expresión más transparente y sencilla en un verso de «Perpetua encarnada» donde Paz declara: *Estoy enamorado de este mundo* (*Lad.*, p. 38)[7]. A ese «amor» (que define, de hecho, tantos textos de Paz) habrá que contraponer ahora la desconfianza del poeta ante todo lo que pretende disociarse de la realidad viva del mundo, ante todas esas «construcciones mentales», en particular, que ocultan la realidad y tienden, incluso, a reemplazarla.

Abundan los textos en los que Paz denuncia tales construcciones, por ejemplo, lo que llamará —en *Hombres en su siglo*[8]— la *tentación geométrica* (*Hom.*, p. 45). O sea, la tentación intelectual de construir «modelos» de vida supuestamente «ideales», «paraísos artificiales» y utopías. *Perfectos* —en el sentido de «acabados»—, cerrados sobre sí, esos mundos no tardan, en efecto, en revelar su índole represiva. Así, Paz irá recordando —tanto en su poesía como en sus textos teóricos— que todo *sistema* tiende, en último término, a la represión, a convertirse en algo «inhumano». Su geometría, en efecto, es *ajena* —para no decir: hostil— a la realidad, que, siempre desigual, siempre *otra*, es rebelde a todo «modelo» y a todo «molde», es incapaz de ajustarse a la «regularidad» de la abstracción: «todo sistema, tanto por su carácter abstracto como por su pretensión de totalidad, es el enemigo de la vida» (*Hom.*, p. 45)[9]. Así, al excluir la duda y la incertidumbre, por ejemplo, al descartar la «voz disidente», el sistema no hace sino ahogar la vida y marcar un paso hacia la esterilidad y la muerte.

La denuncia del sistema, del dogma y de la «ideología» —esa «contrahechura de la religión» (*Hom.*, p. 97)—, la crítica de todo lo que, en definitiva, se opone a una visión «plural», cambiante, del mundo se vuelve más incisiva con el tiempo a la vez que más angustiada. Así, frente a la propensión del intelectual a «olvidarse» de la realidad concreta, a no ver, incluso, en la «vida» más que un accidente en la «perfección» del «orden universal», Paz insistirá en la necesidad de atenerse a la realidad, por modesta y trivial que ésta sea. Y es, tal vez, en el poema «Petrificada petrificante»[10], donde la crítica de Paz llegará a su culminación, volviéndose más evidente allí también el «mal» de la «abstracción» así como el paso del fanatismo teológico a un fanatismo ideológico:

las ideas se comieron a los dioses
                                        los dioses
se volvieron ideas
                    grandes vejigas de bilis
las vejigas reventaron
                    los ídolos estallaron

[7] *¿Cómo no relacionar este verso con la fascinación que Paz confiesa haber experimentado ante estos versos de Quevedo: «nada me desengaña/ el mundo me ha hechizado»? (Véase, por ejemplo, en* Sombras de obras, *Seix Barral, Barcelona, 1983, pp. 118-119 [Abrev.:* Som.*]).*

Es, en efecto, como si la visión angustiosa de Quevedo hubiese encontrado su «resolución luminosa» en el «Prendido prendado/ Estoy enamorado de este mundo» de «Perpetua encarnada».

[8] Hombres en su siglo, *Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 45 (Abrev.:* Hom.*).*

[9] *Véase a ese respecto la actitud ambigua de Paz frente a Fourier (cf. en* El Ogro filantrópico, *el artículo «¿Por qué Fourier?» [pp. 208-211], Seix Barral, Barcelona, 1979).*

Así, por mucho que le «encante» la imaginación visionaria de Fourier, Paz rechaza sus «construcciones» y soluciones utópicas. Los falansterios de Fourier no son habitables: «Nada más opresor que la vida en los falansterios imaginados por Fourier» (Hom., *p. 45). Huelga decir que ese carácter opresivo no se debe a la «imperfección» del sistema ideado por Fourier sino al hecho mismo de que sus «visiones» se hayan constituido* en sistema.

[10] *Cf. en* Vuelta, *Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 61 (Abrev.:* Vue.*).*

pudrición de dioses
fue muladar el sagrario
el muladar fue criadero
brotaron ideas armadas
idearios ideodioses
silogismos afilados
caníbales endiosados
ideas estúpidas como dioses (*Vue.*, p. 65).

La caída o muerte de los dioses e ídolos se presenta en este texto como un proceso de descomposición. O sea: esa muerte no se parece en nada a la caída de Lucifer, ocurrida de una vez para siempre, y que, en el origen de los tiempos, marcó la creación, escindiéndola con esa caída como con un «rayo». Estamos, más bien, ante una *muerte sin fin.* Aun muertos, los dioses siguen muriendo y pudriéndose; aun muertos, siguen contaminando el mundo con sus cuerpos en descomposición.

Ya Nietzsche había hablado de esa «pudrición de los dioses» en *Die fröhliche Wissenschaft:*

> Hören wir noch nichts von dem Lärme der Totengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch nichts von der göttlichen *Verwesung*? — Auch Götter verwesen. Gott ist tot. Gott bleibt tot[11].

Lo que distingue el texto paciano del de Nietzsche es el hecho de que esa «pudrición divina» es, a su vez, un criadero de «ideas». No menos feroces y estúpidas que los dioses e ídolos de los que nacieron y se alimentaron, éstas irán instaurando ahora una nueva dictadura: la dictadura ideológica. O sea, no bastó pues con la muerte de Dios para que el hombre «naciera de verdad», puesto que del dios/ídolo hemos pasado al endiosamiento de las ideas y al dogmatismo teológico sucedió un dogmatismo ideológico, al Terror de la Inquisición un Terror político, enlazándose infinitamente, pues, los sistemas represivos que, por diferentes que fuesen, tienden todos a negar la vida. Esa «vida» siempre otra, siempre cambiante, siempre «heterodoxa y disidente»[12].

Ahora bien, si la opción por la pluralidad y la diversidad, si el «amor al mundo» y a su realidad incierta es inseparable de la poesía paciana, es en *Ladera Este* donde ese «amor» encuentra su expresión más luminosa. Así, es allí, por ejemplo, donde el «mundo» irá suspendiéndose como en la «encrucijada» de esos contrarios que son lo que Paz llama el signo «cuerpo» y «no-cuerpo», despuntando en aquel «punto» la imagen/idea de un *cuerpo espiritual.*

O sea, es allí donde irá imponiéndose la idea de un mundo a la vez *reconciliado* y *libre.* Un «mundo» que —como lo dejaba a entender ya la «perfección abierta» y la «plenitud suficiente» del jardín paciano— encontrará su imagen más «feliz» en «Cuento de dos jardines», ya que es en ese poema,

[11] *Cf. F. Nietzsche,* Die fröhliche Wissenschaft *(«Der tolle Mensch»), en* Nietzsches Werke, *Bd. II, Büchergilde Gutenberg, Wien.*

[12] *Véanse, por ejemplo,* Hombres en su siglo, *pp. 31-32, y* Pasión crítica, *p. 63.*

en efecto, donde se revelará del todo la índole esencialmente rítmica del enlace de aquellos instantes que tienden a la *encarnación*[13] con aquellos otros, contrarios, que remiten a una *desencarnación* y *liberación* —tal como lo expresarán los últimos versos del poema: «Se abisma/ el jardín en una identidad/ sin nombre/ Ni sustancia./ Los signos se borran: yo miro la claridad» (*Lad.*, p. 141).

Ahora bien, si la poesía de Paz oscila, al parecer, entre un deseo de «encarnación» y un deseo de «desencarnación», es en el primero de esos dos impulsos, es decir en el movimiento que tiende a la *encarnación* y, por tanto, también a la *limitación*, en el que quiero detenerme ahora. Se trata de un movimiento que nos devuelve, pues, al reino de lo «tangible», a las «formas» que podemos «tocar» —aunque sea sólo con los ojos—, que nos devuelve a la noción de «finitud» e, incluso, de *perfección formal*. Como «respuesta» a la luminosidad incorpórea en la que se resuelve el final de «Cuento de dos jardines», se impone ahora a nosotros *otro* final, que es el del poema «Felicidad en Herat». Un final en el que asistimos a lo que bien podría llamarse el *triunfo* de unas «evidencias ilesas»:

En el Jardín de las Señoras
Subí a la cúpula turquesa.
Minaretes tatuados de signos:
La escritura cúfica, más allá de la letra,
Se volvió transparente.
No tuve la visión sin imágenes,
No vi girar las formas hasta desvanecerse
En claridad inmóvil,
El ser ya sin sustancia del sufí.
No bebí plenitud en el vacío
No vi las treinta y dos señales
Del Bodisatva cuerpo de diamante.
Vi un cielo azul y todos los azules,
Del blanco al verde
Todo el abanico de los álamos
Y sobre el pino, más aire que pájaro,
El mirlo blanquinegro.
Vi al mundo reposar en sí mismo.
Vi las apariencias.
Y llamé a esa media hora:
Perfección de lo Finito (*Lad.*, pp. 51-52).

Lo que presenciamos aquí es nada menos que el *advenimiento* del mundo, de un mundo que ostenta la perfección delimitada de un jardín y detrás del cual asoma, por un momento, al menos, el Edén.

Ese advenimiento comprende tanto un «himno a las apariencias» como el rechazo de toda tentación mística. Así la *transparencia* alcanzada como más allá de los signos —«más allá de la letra»— no es la misma que aquella del final de «Cuento de dos jardines» donde los «signos» terminan por

[13] *Cf. la «metamorfosis» de la noción de Prajñâpâramitâ en «Tú misma», la transformación, el paso del «signo mental» a su proyección tangible y concreta en «Cuento de dos jardines»* (Lad., *p. 139*).

disolverse en una *claridad* indiferenciada. Es, más bien, la *transparencia de las cosas mismas*, que están aquí y que «reposan en sí». Es la «transparencia» que se revela cuando «forma» y «materia» llegan a coincidir del todo, cuando «accidente» y «sustancia» se compenetran de tal manera que ya no es posible distinguirlos.

Una vez más, Paz expresa en este texto su *amor* a la realidad fenomenal, recordando que lo que está buscando no es la iluminación del budista o del sufí, sino esa *plenitud del instante* que, al henchirse de sí mismo, nos permite conocer, nos permite participar en lo que el poeta francés Yves Bonnefoy ha llamado una *suficiencia:*

> Ici [...] la réalité muette ou distante et mon existence se rejoignent, se convertissent, s'exaltent dans la suffisance de l'être[14].

El final de «Felicidad en Herat» no destaca, sin embargo, sólo por su «canto a la forma» sino también por ser uno de los pocos textos en los que el «amor al mundo» coincide con la idea de *perfección* y *finitud.* En realidad, podríamos reducir el último verso del poema, el verso *Perfección de lo finito,* a una sola palabra, que es la palabra: *perfección,* puesto que «perfección» y «finitud» son términos que se designan mutuamente, como lo recuerda el propio poeta en *Sombras de obras,* cuando advierte que, para los «griegos» ya la «perfección» era «finita»:

> La situación de la actual pintura norteamericana —y con ella de todo el mundo— no es quizá sino el resultado final de algo que comenzó con el romanticismo: la erosión de los límites del arte. Desde hace más de doscientos años los artistas han olvidado la vieja máxima griega: la perfección es finita (*Som.,* p. 199).

Ahora bien, es imposible *no* preguntarse si esa «perfección de lo finito» no es, precisamente, lo que se trataría de evitar en la medida, en efecto, en que parece despuntar en ella esa «tentación intelectual» que es el «deseo de geometría» (*Hom.,* p. 45). Es imposible *no* preguntarse si tal «perfección» no sería precisamente una de esas «figuras» que tienden a cerrarse sobre sí y de las que habría, por tanto, que desconfiar.

El «peligro» hacia el cual podría señalar el *triunfo de la forma* en «Felicidad en Herat» no es, sin embargo, más que aparente. Así, habrá que tener en cuenta primero la «corporeidad» del «Jardín» evocado en el poema, ya que no estamos sólo ante una «perfección *ideal»* sino también ante una «perfección» *sustancial.* Estamos, sobre todo, ante una perfección «habitada» y «habitable». Por claras y geométricas que fueran sus formas, el «mundo/jardín» de «Felicidad en Herat» es *plenitud* y, más aún, «plenitud vivida».

Al mismo tiempo, cabe notar la *transitoriedad* de tal perfección, cuya «duración» es limitada. Así, el poeta precisa: «Llamé *a esa media hora/* Perfección de lo finito». Lo que esa advertencia, esa «media hora» recuerda

[14] *Yves Bonnefoy,* L'improbable, *Mercure de France, Paris, 1959, p. 23.*

es que la experiencia *edénica* se suspende para *nosotros* siempre en un *ahora* y un *aquí*, del que comparte la precariedad y la limitación. (Lo mismo ocurre también en «Cuento de dos jardines», donde el poeta precisa de repente: «Hoy,/ A eso de las cuatro,/ A la altura de Mauritania,/ Una ola estalla» (*Lad*, p. 130). O sea, en ambos casos se trata de recordar que la «eternidad» de la que el hombre puede gozar *radica* en un lugar y un instante preciso.)

Pero no es sólo la «limitación en el tiempo» lo que impide que la «perfección» adquiera rasgos arquetipales y petrificantes; es también el hecho de que todo aquí parece estar *en movimiento*. O sea, ese «mundo de quietud» que reposa en sí mismo no se inmoviliza nunca del todo. Así, a la *subida* real, efectiva, del *poeta* (en el texto) corresponde la disolución de la «escritura» que se vuelve transparente. Corresponde un «azul» que se abre sobre «todos los azules» en tanto que se despliega el «abanico de los álamos». Pero a esa misma «subida» corresponde igualmente la imagen del «mirlo» que, «más aire que pájaro», está anunciando en la «paz suficiente» del jardín ese *otro* movimiento «vertical» que se llama *canto*. Y ¿cómo *no* pensar evidentemente aquí en el poema «Himno futuro»[15], en aquel final del poema, donde el «himno» irrumpía en lo alto como una «columna de luz» y un «chorro de agua»? (*Lib.*, p. 204).

Lo que ese «ámbito feliz» está designando, en definitiva, es el instante admirable de un «equilibrio» o, mejor aún: de una «tregua». Y lo que su «perfección» nos deja entrever ahora, al abrirse de nuevo, es *otra* cosa que ya no se llamaría «perfección», sino —como lo dijo Yves Bonnefoy—: *imperfección*.

Si estoy mencionando aquí por segunda vez a Bonnefoy, no es sólo por el gusto académico de establecer comparaciones fortuitas entre Paz y Bonnefoy, sino porque existe un parecido real, efectivo, podríamos decir un «parentesco» entre estos dos poetas —al menos tocante a su concepción del «acto poético». Así, en la estética de Bonnefoy, la meta que se trata de alcanzar *realmente* no es la «perfección». Mejor dicho: ésta no debería ser más que un *umbral*, algo que invita a ser «traspuesto» a su vez. Lo que habría que hacer en el momento mismo de alcanzar la perfección es ponerla en entredicho de nuevo, es desgarrarla, negarla de nuevo. Sólo así sería posible evitar que la «perfección» fuese «prisión».

> Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,/ Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.
> Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,/ Marteler toute forme toute beauté.
> Aimer la perfection parce qu'elle est le *seuil*,/ Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte.
> L'imperfection est la cime[16].

Si esta concepción de la «hermosura» en el arte está en lo más hondo del pensamiento de Bonnefoy, encontrará su expresión más explícita en

[15] *Cf. en* Libertad bajo palabra, *FCE, México, 1968, pp. 204-205 (Abrev.:* Lib.*).*

[16] *Yves Bonnefoy,* Hier régnant désert, *Mercure de France, París, 1958, p. 35.*

un poema de *Hier régnant désert* (1958), que termina con el verso: «L'imperfection est la cime» (un verso que designa asimismo el título del poema). Ahora bien, si estoy destacando este verso, no es sólo porque nos remite a la «perfección abierta» de Paz sino porque volvemos a encontrarlo en su introducción a la poesía de Matsuo Bashô, en *Sendas de Oku* (1970)[17].

La imperfección es la cima (*Sen.*, p. 11), leemos en *Sendas de Oku*, donde Paz, al hablar de la estética japonesa y, en particular, del «voluntario inacabamiento» que la define, se refiere explícitamente a Bonnefoy. Al mismo tiempo, Paz nos advierte que ese ideal de «imperfección», de «inacabamiento», pues, no es —en la poesía del Japón— sino una «figura» o «proyección» de *otra* de las características propias del arte japonés que es la importancia otorgada a la *vivacidad* —un término que, como sabe todo lector de Paz, desempeña asimismo un papel decisivo en el pensamiento de este poeta.

Ahora bien, ¿cómo definir en dos palabras ese término de «vivacidad»? Podríamos definirlo como el «juego» o «ritmo» de *la vida y la muerte.* Así, lo que la «vivacidad» nos deja entrever es que, en cada instante del vivir, la vida es inseparable de la muerte que la niega y que —en último término— es también su «fuente» y «resorte». Pero veamos ahora cómo Paz define la «imperfección» en *Sendas de Oku:*

> [...] los poetas y pintores japoneses podrían decir con Yves Bonnefoy: «la imperfección es la cima». Esa imperfección [...] no es realmente imperfecta: es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia, conciencia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro. El arte japonés, en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes —porque son sólo un instante— de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad (*Sen.*, p. 11).

Entramos aquí, en realidad, en otra de las «redes» de reverberación poética, en las que habría que detenerse, y que es la *intertextualidad,* aunque prefiero hablar aquí de una «red de ecos». Una red que se teje, en este caso, entre tres poetas diferentes, a la vez que profundamente unidos por esa misma experiencia poética de la «*vivacidad:* mortalidad». Experiencia que lleva al reconocimiento de que lo que designa la «cima» no es la «perfección» sino la «imperfección»; al reconocimiento de que es en la «desgarradura» de la «perfección», en su «abertura», donde vislumbramos la posibilidad momentánea de alcanzar una *plenitud suficiente.*

Pues bien, ateniéndonos ahora a ese «nexo» o «ritmo» de la vida/muerte que designa el «eje» de la «vivacidad», no es difícil descubrir en el final de «Felicidad en Herat» (con su acentuación de la *forma* y la finitud) y en el de «Cuento de dos jardines» (con su *disolución* de toda forma) dos

[17] *M. Bashô,* Sendas de Oku *(Trad. de O. Paz y E. Hayashiya), Seix Barral, Barcelona, 1981 (Abrev.:* Sen.*).*



instantes/extremos de aquel movimiento en el que —según Paz— el mundo cobra cuerpo para disolverse de nuevo.

Podríamos decir incluso que, en lo que se refiere a esos «finales», «Felicidad en Herat» y «Cuento de dos jardines» son poemas *complementarios,* poemas que pertenecen ambos a un mismo «juego pasional» que, en la terminología paciana, se llama precisamente *vivacidad* y que, en aquella de Bonnefoy, queda definido como *acto de la presencia* (*L'improbable,* pp. 28-29).

Pero lo que cabe subrayar es que, para ambos escritores, la tarea del poeta no consiste en «preservar» la «esencia inmutable» de las cosas sino en «hacer posible», en *preparar,* digamos, su advenimiento a la presencia. Su inminencia. Es, en efecto, ese *movimiento* hacia la presencia lo que importa, lo que distingue el «objeto vivo» del *concepto.* (Así, tanto para Paz como para Bonnefoy el objeto *aparece* como a través de un movimiento adverso que lo borra. Inversamente, *desaparece* en el momento en que se afirma su presencia.) Lo que importa —leemos, por ejemplo, en un pasaje de *L'improbable*— es «la presencia como acto», ya que es ese «*acto*» el que «rescata» al objeto de su «muerte» definitiva, que sería la *fijación conceptual.*

Ahora bien, si, como vimos antes, Paz había utilizado un verso de Bonnefoy para precisar el papel de la «vivacidad» en la poesía japonesa, he aquí que, para definir el «acto de la presencia», Bonnefoy utiliza a su vez un término «paciano», en cierto modo, ya que habla de la «vivacité de l'être», ya que habla, pues, él también, de *vivacidad.*

> L'objet sensible est *présence.* Il se distingue du conceptuel avant tout par un acte, c'est la présence.
> Et par un glissement. Il est ici, il est maintenant. [...] Dans la mesure où il est présent, l'objet ne cesse de disparaître. Dans la mesure où il disparaît, il impose, il crie sa présence [...]. S'il meurt, il ouvre à cette union dans l'absence qui est sa promesse spirituelle, en elle il achève de s'accomplir. En elle, en se manquant à lui-même, en se creusant comme une vague, il oppose au concept la vivacité de son être, et dit que cette présence était pour nous (*L'improbable,* pp. 28-29).

En realidad, si, tanto para Paz como para Bonnefoy, la «perfección» tiende a desgarrarse para abrirse sobre la «imperfección», es con el fin de asegurar, antes que nada, la *vida* de las cosas. Una «vida» que no es eterna duración sino, en cada instante, irrupción y advenimiento. Una vida semejante, en cierto modo, al «parpadeo», al *centelleo* de las estrellas, cuya luz aparece y desaparece casi simultáneamente. Para ambos poetas la «perfección» no puede ser sino umbral y *tregua:* «Y llamé a esa *media hora* —decía Paz en "Felicidad en Herat"—: "Perfección de lo finito"».

Ahora bien, si los últimos versos de «Cuento de dos jardines» y de «Felicidad en Herat» representan como los dos tableros de un mismo díptico, es en el interior de un *mismo texto* donde irán «alternando» —en el poema «Vrindaban»— «finitud» e «infinitud», «movimiento» y «quietud». Esta vez,

además, estas oposiciones se presentan como una confrontación entre el *poeta* y un *sadú* —como un «encuentro» que es, sin embargo, asimismo un «desencuentro», puesto que el «sadú» no toma parte en la conversación sino con «borborigmos» (*Lad.*, p. 60).

Ido ido
Desde su orilla me miraba
Me mira
Desde su interminable mediodía
Yo estoy en la hora inestable
El coche corre entre las casas
Yo escribo a la luz de una lámpara
Los absolutos las eternidades
Y sus aledaños
No son mi tema
Tengo hambre de vida y también de morir
Sé lo que creo y lo escribo
Advenimiento del instante
El acto
El movimiento en que se esculpe
Y se deshace el ser entero
Conciencia y manos para asir el tiempo
Soy una historia
Una memoria que se inventa
Nunca estoy solo
Hablo siempre contigo Hablas siempre conmigo
A oscuras voy y planto signos (*Lad.*, pp. 62-63).

Verdadera *profesión de fe* en la que Paz declara con sorprendente seguridad: *Sé lo que creo y lo escribo*, este texto destaca, en primer lugar tal vez, por la importancia otorgada al *diálogo*, revelándose aquí de paso la estructura esencialmente «dialogada» del pensamiento paciano. Una estructura que resalta tanto más aquí cuanto que el interlocutor *no* está contestando. Así, es *frente* a la *soledad* y al *mutismo* del «santo» hindú donde el poeta se define a sí mismo como quien *no está* nunca solo, como quien siempre está hablando con un *Tú*. Y si ese «Tú» nos remite, como es de suponer, a la mujer amada, cabe relacionarlo asimismo con aquel «*otro*-que-es-yo» y que, como sabemos, «habla» en el poema. O bien, más sencillamente aún, cabe relacionarlo con todo aquello «frente» a lo cual el escritor está escribiendo. Así, Paz dirá en *Pasión crítica:* «El escritor escribe siempre frente a algo y muchas veces contra algo»:

Hay que escribir frente a algo, el ruido, la ciudad, los árboles... La literatura es una transgresión, en primer lugar, del lenguaje. Y la subversión del lenguaje se revela también en la actitud del escritor ante la realidad. Cuando digo *contra* no quiero decir con odio. Ese *contra* puede ser amor. En todo caso, la poesía es ruptura del lenguaje o ruptura de la superficie del lenguaje para penetrar en el interior del lenguaje. El arte de escribir se parece al combate, y también al amor (*Pasión*, p. 75).

Donde sea que se encuentre, el poeta estará «conversando», en realidad, con un «Tú-que-es-aquello-que-lo-rodea». Estará, más aún, *suscitando* «diálogos», despertándolos. Así, frente al «sadú» sumido en la «noche cegadora de lo absoluto», frente al «santo payaso santo mendigo rey maldito», que está como más allá del lenguaje y de la comunicación, el poeta irá *multiplicando* los *signos* (hablados). Irá «emitiendo señales» con la esperanza —tal vez— de que las «cosas» se pongan a hablar, a conversar entre ellas.

Pero, al lado de la «vocación dialogada» que se expresa en el poema resalta también la «vocación *temporal*» del poeta. O sea: si el «sadú» está mirando al poeta (como sin verlo) desde «la *otra* orilla», si lo está mirando con «ojos minerales» y como desde la misma atemporalidad, Paz se sabe «atado al tiempo», se sabe «enamorado de este mundo».

Confrontado con la inmutabilidad del «santo», el poeta reconoce ser una «historia que se proyecta» y que se «crea a sí misma» *en* el tiempo y *por* el tiempo. Una «historia» arraigada además también en aquel «mundo» que «entre todos inventamos». Así, no es la «eternidad» de algún «interminable mediodía», no es la «disolución» en el «ser sin nadie», lo que irá deseando sino, una vez más, la *encarnación* en el tiempo vivo y *vivaz* del instante presente. «Presencia suficiente,/ cambiante: el tiempo y sus epifanías», dirá Paz en *Pasado en claro*[18].

Sin embargo, optar por la temporalidad significa, evidentemente, también, optar por las vicisitudes, la inquietud y las dudas a las que está sometida la vida. Así, no es la luz invariable del «sol» la que marca «la hora» del poeta sino la «claridad» incierta de una «lámpara» a cuya luz escribe[19]. Y, a la «hora inestable», corresponderá evidentemente el «*lugar* inestable». Corresponderá aquel «espacio en movimiento» que es el «ámbito pasional», el lugar de una «pasión/tránsito».

Podríamos resumir por fin las posiciones «adversas» del «sadú» y del poeta, diciendo que si la *meta* del «santo» en este texto es o fue el *paso definitivo* —más aún: el *estar definitivo* en la «otra orilla»— la del poeta consiste, más bien, en la tentativa de «poner en relación», continuamente, *esta* orilla con la *otra* y, más aún, en revelar que la *otra* orilla está, de hecho, ya *aquí* y que es posible tocar, pues, lo intocable en *este* instante mismo y en *este* lugar.

Señalemos que el «salto definitivo a la otra orilla» es visible ya en el *ido ido* del poema, como lo revela, en particular, el siguiente comentario al poema con que topamos en *Ladera Este:*

> *Ido, ido:* en los Sutras Prajnaparamita figura con frecuencia la fórmula: *ido, ido a la Otra Orilla.* O sea, traspasó (el sabio) el mundo fenomenal, vive ya en la otra orilla (la Perfecta Sabiduría) (*Lad.*, p. 178)[20].

[18] Pasado en claro, *FCE, México, 1975, p. 30 (Abrev.:* Pas.*).*

[19] *Cf. el poema «Certeza» en* Salamandra*. Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 35.*

[20] *Cf. también el capítulo «La otra orilla» de* El arco y la lira*, FCE, México, 1956, p. 122:*

Al final de muchos Sutras Prajnaparamita, la idea del viaje o salto se expresa de una manera imperiosa: «Oh, ido, ido, ido a la otra orilla, caído en la otra orilla».

La opción paciana por *este mundo de aquí* no debe hacernos olvidar, sin embargo, que la experiencia de la plenitud no radica sólo en el amor a lo «finito» sino también en el deseo de «in-finitud», a saber, de *abertura.* Así lo volvieron patente los finales *complementarios* de «Felicidad en Herat» y de «Cuento de dos jardines» o el «diálogo/desencuentro» de «Vrindaban», que podríamos interpretar también como una «proyección hacia *afuera*» de un «diálogo *interior*». Un «diálogo» que el poeta hubiera estado sosteniendo no ya con el santo hindú sino con algún *doble* suyo y, en particular, con aquel «*otro*-yo» que, en algunos de sus textos, sueña con la abolición del lenguaje.

Así, es de notar que existen también en los textos de Paz lo que habría que llamar —en analogía a la «tentación geométrica»— una «tentación del *silencio*». Mejor dicho: una fascinación del silencio así como un «temor al silencio», según lo hacen patente, más que nada, los textos recogidos en *¿Águila o sol?* y en *Salamandra.* Estoy pensando aquí, por ejemplo, en la «mudez» que acecha en el «comienzo y recomienzo» de la «Introducción» a *¿Águila o sol?*, en el «abandono» a la «mitad del pensamiento o poema» del que habla el poeta en el poema «El río» (*Lib.*, p. 230), o bien en aquellas «eras de sequía y silencio» en las que el poeta iba entrando con la esperanza de encontrar, tal vez, una «palabra» (*Lib.*, p. 151). Y es, en realidad, con un «silencio» semejante a esos «reflujos del lenguaje» con el cual habría que relacionar asimismo al «sadú» de la India, cuyos «borborigmos» parecen señalar además hacia algún «hablar en lenguas». Cf. en «Lectura y contemplación» de *Sombras de obras:*

> Los gnósticos entremezclaban en sus himnos y discursos sílabas y palabras sin sentido. En su tratado *Contra los gnósticos,* Plotino les reprocha que pretendan *encantar* a las inteligencias superiores por la emisión de gritos, exhalaciones y silbidos [...] [p. 16].
> En la historia de la poesía la glosolalia y otros fenómenos semejantes aparecen con cierta regularidad. La frecuencia con que los poetas se entregan al frenesí de la danza de sílabas y voces rítmicas irreductibles a conceptos revela, una vez más, la profunda afinidad, jamás explicada del todo, entre la experiencia poética y la religiosa [p. 18].)

Lo que la contraposición de las dos *vertientes* pacianas (a saber ahora: ese «doble» deseo de perfección y abertura que se presenta bajo los signos de la «encarnación» y la «desencarnación») nos revela en realidad también es que la adhesión del poeta a la realidad fenomenal, a la historia y la temporalidad, la insistencia en el «aquí» y el «ahora» del presente, no excluyen la fascinación ante aquel «punto» donde irán desvaneciéndose las formas. No excluyen la aproximación a un «Ver» suspendido en una luz que traspasa la mirada[21].

O sea, frente a la «Perfección de lo finito» de «Felicidad en Herat» o frente a esos «signos» que se trata de «plantar» en «Vrindaban» habrá que

[21] *De ahí, por ejemplo, que debiéramos leer los versos: «No vi girar las formas hasta desvanecerse/ En claridad inmóvil» (de «Felicidad en Herat»)* frente a *y* en relación con *aquellos de «Cuento de dos jardines» que hablan de la desaparición del «jardín» en una «identidad/ Sin nombre/ Ni sustancia». De ahí también que debiéramos enlazar el deseo de* «encarnación *de los pronombres» (de que habla Paz en «Perpetua encarnada») con aquel otro deseo que, todo al revés, busca la* «disolución de los pronombres». *(Cf. en* Pasado en claro, *pp. 37-38):*
«Purgación del lenguaje, la historia se consume
en la disolución de los pronombres:
ni yo soy *ni yo* más *sino más ser sin yo».*



recordar la «*disolución* de todos los signos» resueltos en «claridad» en «Cuento de dos jardines», habrá que recordar, como leemos en *Blanco*, que: «La transparencia es todo lo que queda» (*Lad.*, p. 154).

Pero lo que despunta también en la lectura de estos textos es la concepción del poema como *proceso* o *juego*. Un «juego» en el que los polos adversos no dejan de enlazarse el uno con el otro, invitándonos incesantemente a pasar de esto a aquello, del «concepto» a la «figura encarnada» (de «Prajñâpâramitâ» a «Tú misma») o —inversamente— del signo concreto a su resolución en «transparencia».

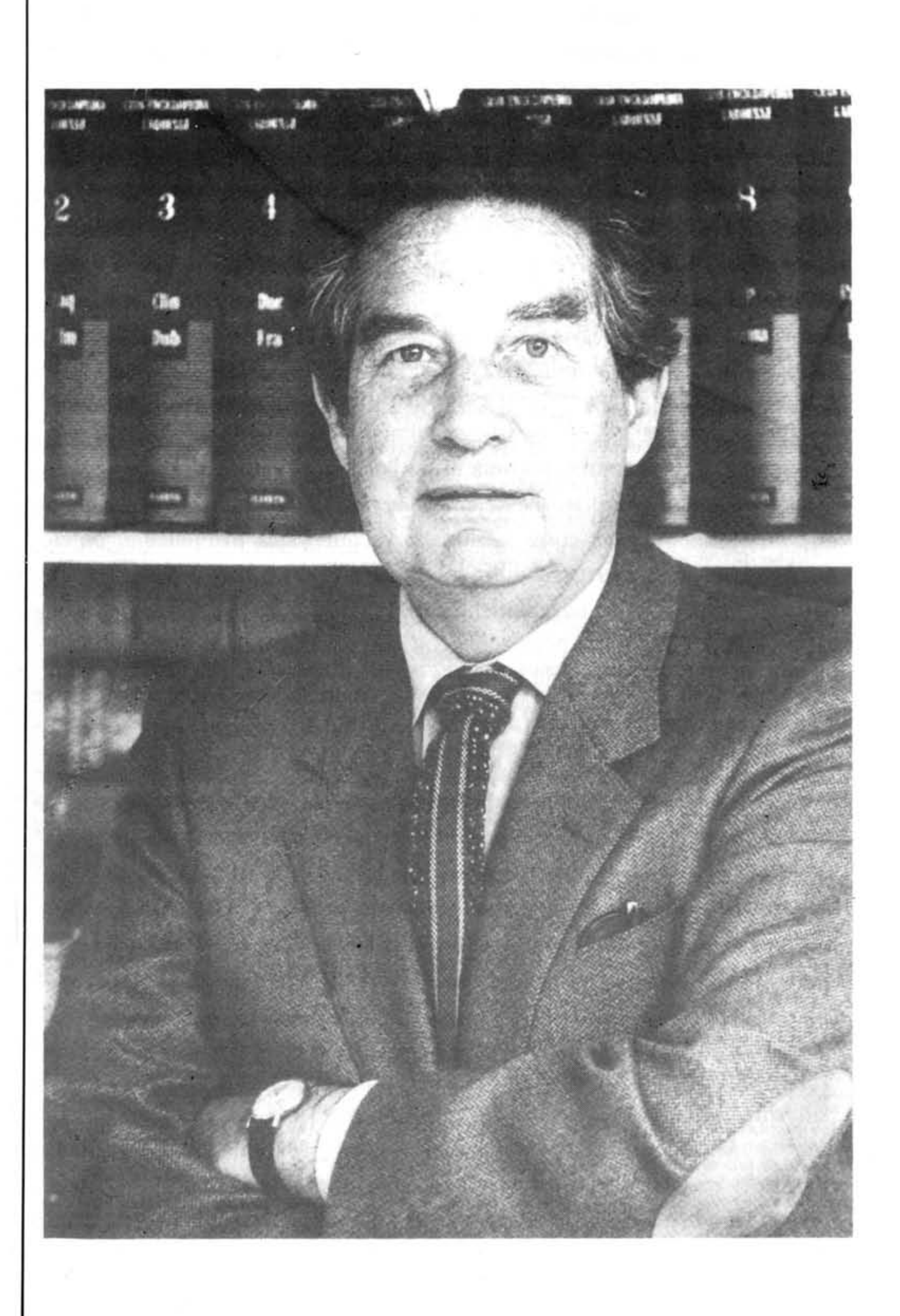
Al mismo tiempo, habrá que tener presente que, en el «eje» de todos estos movimientos de vaivén, en el centro de todos estos pasos y «traspasos», hay, en realidad, una misma figura, que es la figura viva del *umbral*. Hay una misma *fuerza* que invita a *cruzar* aquel umbral. Un mismo *ritmo*, pues, que lo pone todo en movimiento, y que es el de la *vivacidad*, cuyo otro nombre es *mortalidad*.

Haciendo del lenguaje el *lugar* y el *instrumento* de una perpetua «transgresión», de una perpetua *transfiguración*, rompiendo la «clausura» de toda forma «acabada», per-fecta, ese ritmo irá atando y desatando las «imágenes» y los «poemas» de Paz en un movimiento realmente *in-finito*. Al mismo tiempo, irá señalando continuamente hacia aquel «más allá» de la «Perfección» y de lo «Finito» que se llama *imperfección*. Una «imperfección» que es, realmente, una *cima*, una *meta*, ya que logra mantener el objeto nombrado —*poéticamente* nombrado— en el instante vivo de la irrupción hacia sí mismo, de su advenimiento al ser. En un instante, pues, que no es *ni* el de la «imposible presencia» con que soñaron tantos poetas *ni* tampoco el de la «ausencia» a la que tuvo que resignarse, por ejemplo, Mallarmé, sino el de la *presencia* como *acto* o, con otra palabra aún, el de la *inminencia*.

Maya Schärer-Nussberger

«También soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.»

Octavio Paz



El espejo que soy me deshabita

Se están publicando las obras completas de Octavio Paz. El Círculo de Lectores (Barcelona) lleva editados nueve de los catorce volúmenes previstos. El propio autor ha hecho el establecimiento de los textos, nos ha ahorrado notas eruditas, ha reorganizado temáticamente la sucesión de los títulos y puesto prólogos a cada volumen, de modo que tenemos a Octavio Paz escrito y releído por Octavio Paz.

El agrupamiento por disciplinas (poética, poesía, artes visuales, política, etc.) evita la cronología, que en Paz no es importante, salvo, quizá, para el especialista, en su obra de poeta, que admite la división en períodos. La obra octaviana es como una gran rapsodia en la que los nudos estructurales son como temas melódicos que insisten a lo largo del tiempo, señalando que se piensa en dirección a ciertos objetivos pero, a la vez, que se retorna a ciertos lugares de los que no se acaba nunca de salir.

Más que la noción de tema, pues, cabe manejar la categoría (también musical) del *ostinato molto*, por no pensar, con modelo psicológico, en obsesiones. En general, los libros de Paz no son monográficos y sí multidisciplinarios. Son ensayos, en el sentido radical de la palabra: intentos, tentativas, asaltos a los cotos cerrados del saber como organización del saber. Hay títulos que escapan a esta generalidad (*El laberinto de la soledad*, *Las trampas de la fe*, el ensayo sobre Villaurrutia son «libros que empiezan y terminan» y que están vertebrados por un asunto de fácil identificación), pero, aun en ellos, lo que los convierte en textos octavianos es su facilidad para abrir puntos de vista que se orientan hacia senderos laterales, sin dejar de fatigar la carretera.

¿Obras completas de Octavio Paz? De momento, parece impracticable la empresa. Acabamos de recibir su último libro, *La llama doble. Amor y erotismo* (Seix Barral hizo la edición normal y Círculo de Lectores, la ilustra-

da: de la primera se agotaron 10.000 ejemplares en una semana, durante noviembre de 1993 y vaya el dato como un reclamo de esperanza por el cambio del gusto consumidor), y podemos pensar que Paz seguirá escribiendo. Pero, aun en la hipótesis de que hubiera decidido jubilarse como escritor, tampoco la suma de sus textos serían obras completas. Pocas obras hay más abiertas o, si se quiere, por decirlo gráficamente, más agujereadas y deshilachadas que las de Paz. Son un vasto y complejo edificio con muchos puntos de acceso y numerosas superficies vacías para que en ellas se instale el lector y se mueva con libertad.

Hay escritores, que llamaré orgánicos, caracterizados porque se pasan la vida escribiendo sus obras completas. Empiezan con el primer volumen a los quince años y, si Dios quiere, a los noventa están dando cima a la empresa. Son como arquitectos que sólo se lanzan a construir si disponen de planos, cortes y alzados que aseguren el rumbo de la construcción.

Por contra, Octavio Paz es, en ese orden, un ejemplo de escritor *inorgánico*. Su construcción se lanza sin planos y, a medida que se hace, va revelando la existencia de un proyecto oculto, de un plano secreto, de modo que éste parece el resultado de la tarea y no al revés. El camino es el efecto de la marcha, como dijeron, a dos y sin saberlo, Antonio Machado y Paul Valéry. El camino es el devenir del paso de los hombres sobre una tierra baldía, donde no hay orientaciones ni huellas, no porque nadie las haya establecido antes, sino porque el vaivén de la historia las ha borrado o desfigurado, y se han vuelto poco fiables, aunque sugestivas.

A medida que el edificio crece, se advierten las insistencias. Se las recoge en elementos que, aparentemente, tienen poco que ver entre sí. La coincidencia de los opuestos, uno de los puntos de partida de la modernidad, aparece en la figura del agua quemada, en textos precolombinos. Un dibujo de José Guadalupe Posada nos remite a los orígenes de la economía dineraria y la moral calvinista de la productividad. La sublevación de los estudiantes chinos, hace pocos años, reaviva el enfrentamiento de los *taipings* con la burocracia imperial confuciana. El carácter subversivo del amor en la *cortezia* medieval es ya surrealista. Sor Juana descubre, en la Nueva España del XVII, las no evidentes conexiones del cartesianismo y el ocultismo. Los ejemplos podrían abrumarnos.

Estas coincidencias no responden a un plan providencial. Paz nunca va en busca de lo hallado, del ejemplo que confirme la regla. Más bien, va en busca de lo contrario, de la razón que puede anidar en la anomalía, la excepción y el azar. Los vasos comunicantes del surrealismo, las correspondencias de los simbolistas, la trama secreta del mundo que sólo se nos da a rachas, podrían explicar, intelectualmente, esta lógica, pero prefiero pensar que se trata de una labor poética, quiero decir, de la poesía como

saber analógico que piensa con imágenes que, a su vez, sirven para lograr ciertos estados especialmente densos y concentrados del lenguaje. Obra de poeta, pues (no de versificador, desde luego). Labor poética que, como sabemos desde los románticos y Mallarmé, se urde sobre una estructura musical. Octavio Paz sabe, como pocos, modular, es decir: tomar un pasaje escrito en cierta tonalidad y, por un deslizamiento armónico, pasarlo a otra tonalidad. A veces, el pasaje es fácil, porque se trata de transitar a una tonalidad cercana. Pero lo menos fácil es modular a tonalidades lejanas, hallar analogías significativas entre objetos situados en lugares y tiempos remotos entre sí.

Para ello, de nuevo, el poeta dispone de un truco privilegiado: lograr que las palabras no solamente digan, sino que sean, que adquieran una presencia, un estar-ahí exterior al que las dice y que esboza un diálogo. Leer es conversar con ése «hombre que siempre va conmigo» (Machado otra vez) y leer es escuchar interpelando. Sólo en la lectura, un texto se convierte en presencia, porque el lector se hace presente en los huecos del texto. Se produce, así, el instante absoluto, que es efímero pero que aloja un deseo cuyo modo es la eternidad (Nietzsche lo explicó hace rato: si lo que deseas lo quieres eterno, entonces retornará eternamente). Coágulo del tiempo, fijeza momentánea sin antes ni después, esta «casa de la presencia» puede ser revisitada innúmeras veces.

A lo largo del tiempo y a lo ancho de la historia, los hombres vamos pasando sin posibilidad de volver a pasar. Esto hace a la belleza del instante como único, ese instante que Fausto quería detener, sin enterarse de que su belleza dependía de su mortalidad. Pero, a la vez, los hombres podemos sustraernos a la historia y a la inexorable línea del tiempo, creando esos instantes absolutos que sirven de morada a la presencia. Pasamos de largo pero también insistimos.

Por eso, la obra de Paz resulta, por junto, circunstanciada pero no circunstancial. Siempre la podemos referir a momentos puntuales de la historia, aunque su onda sea muy variable. Una circunstancia puede ser la matanza de Tlatelolco o la caída del muro de Berlín. Pero una circunstancia también puede serlo la fundación de la modernidad, que podemos remontar a la Ilustración, al Renacimiento o al primer *Ubi sunt?* proferido en el siglo XII o a la aparición de la subjetividad del poeta en Dante y Petrarca. Hay, entonces, circunstancias que duran un día y circunstancias que duran siglos.

Obvio resulta decir que el pensar octaviano se legitima en su universalidad. Por pequeño que sea el objeto de nuestro pensamiento, no es tal si no resulta, a la vez, pensamiento universal. En Paz, esta universalidad se manifiesta en dos tareas poéticas: la analogía y la traducción. Es como

la legitimación de cualquier cultura: no llega a serlo si no es comparable y, con todas las reservas que se quiera, traducible.

La dificultad que esta empresa entraña es que el universo está en todas partes pero no se ve en ninguna. El universo lo tiene todo, menos evidencia. Para pensarlo, nos debatimos entre dos extremos: la variedad romántica, que lleva al caos, y la unidad racionalista, que lleva a la monotonía. Como siempre, Octavio Paz nos propone habitar el *entre.* De la monotonía al caos, del clasicismo radical al romanticismo extremo, hay la posibilidad de concebir el universo como uno y vario, a la vez, por medio de la pluralidad. El universo es una pluralidad de mundos, que se chocan, se comparan y se traducen.

Estos ejercicios entrañan un doble juego respecto a la palabra, que es la invitada principal de la fiesta, pues sin ella no hay fiesta. La obra octaviana es, en un sentido, un complicado acto de fe en la palabra, porque al usarla y ser usados por ella, siempre confiamos en decir algo, aunque no sepamos del todo qué es. Esta confianza apela al otro y a su libertad, porque liberar palabras es dirigirlas a otro, reconocerlo y admitir que, al tomar nuestras palabras, libremente, se adueña de ellas y de nosotros mismos. Gozamos de una *libertad bajo palabra* extendida por una *carta de creencia.*

Pero, simultáneamente, el uso de la palabra es un ejercicio de desconfianza, porque la palabra siempre dice algo, no cesa de decir, mas no acaba de decir nunca nada. O sea: que no es fiable por inconcluyente y no es fiable por significante, porque dirá mucho más allá de lo que decimos y nos decimos en ella. Muy conocidos son los versos de Paz en que el poeta denuesta a las palabras, sus compañeras, sus cómplices, pero también sus traidoras y venales azafatas en el viaje de la vida.

Si hubiera que buscar un epígrafe, exergo o emblema para las imposibles obras completas de Octavio Paz, elegiría este endecasílabo suyo, que es, seguramente, uno de los más inquietantes versos escritos en nuestra lengua: *El espejo que soy me deshabita.* En efecto, la tarea octaviana parece ser un gran espejo enfrentado al mundo, que refleja una cantidad incontable de imágenes mundanas y que, una vez colmado de esas imágenes, al convertirlas en una obra, se deshabita en favor del otro. Pero este juego de habitación/desalojo del espejo es, también, una alegoría de la identidad y del pensamiento humanos. Somos esa acumulación de reflejos que los demás nos proporcionan y se llevan, así como hacemos nosotros con los espejos ajenos. Somos un entretejido de reflejos especulares que nunca se resuelven con el hallazgo del auténtico objeto reflejado, ni nos dan acceso al interior infranqueable del espejo mismo. A su vez, este juego especular es el modelo de la especulación, estos reflejos son el modelo de la reflexión: el reconocimiento mutuo que, fantásticamente, hace cada hombre de

los otros hombres, como reflejos brillantes y fugaces de un objeto desconocido al que atribuimos el carácter de lo real.

Lo anterior no ha sido más que un cabrilleo para comentar algunos puntos del último libro octaviano, *La llama doble*, fórmula que evoca la *Zwielicht*, la *Twilight* de los románticos: todo objeto es iluminado por una doble luz; toda luz es, por ello, doble. Nada es sin duplicarse, el hombre se duplica, se redobla, se doblega, y en esta facultad de ser lo uno y lo otro reside, en parte, su (nuestra) humanidad.

La llama doble alude al amor y al erotismo, pero me permito sugerir que la duplicidad temática del libro es otra: el alma y la madre. En todo el texto se alude al dualismo alma/cuerpo (eco de otro dualismo octaviano: cuerpo/no cuerpo) pero no se intenta definir el alma, oponiéndola, como término sobrenatural, a la naturalidad del cuerpo, ni tampoco proponiendo una noción substancialista del alma, cotejando su extensión incorporal con la corpórea extensión (valga el pleonasmo) del cuerpo. Más bien parece apuntarse al alma como todo aquello que tiene *cualidad pura*, es decir: algo virtual que nunca pierde su virtualidad, que no es mensurable, ponderable ni discreto. De ahí su facultad característica: *animar* a todo lo extenso y medible, cuantificable, susceptible de estadística. Sin alma, todo queda desanimado y desalmado, que es el peligro inmediato de nuestra civilización industrial, dominada por la inercia de las estructuras, la tecnificación cuantitativa y la prognosis de las curvas de datos.

La madre es no sólo la obvia figura de quien da la vida a un sujeto separando de su cuerpo un fragmento, sino el lugar del origen y el principio conformador, la matriz. Un principio conformador que se da desde dentro del ser, que es inmanencia e intimidad, en oposición al principio paterno, que es conformador desde fuera, desde el ámbito social y la ley. Los seres humanos tenemos una relación necesaria e imposible con el origen, del que estamos infinitamente lejos y sin posibilidad de reintegro. Hemos sido expulsados definitivamente de él por el parto que es partida y no podemos olvidarlo, aunque, en nuestra vida como sujetos, nunca hemos tenido acceso a él. Somos ajenos al origen y, a la vez, nos imaginamos que es nuestra realidad radical.

La cultura se fundamenta, como es sabido, en tabúes sexuales que varían, en contenido, de una civilización a otra, según los sistemas de parentesco y los códigos de conducta sexual. Pero, en esencia, toda cultura se cuenta a partir de una prohibición primordial que declara interdicta la relación sexual con determinados parientes, de modo que, fuera de ella, se instala la identidad del sujeto y se abre el mundo como población de objetos deseables. La prohibición instaura el deseo y la castración es la marca inicial de la historia.

Somos, entonces, como sujetos, parte de algo que nunca fuimos, parcialidad y carencia. Lo que nos falta es un fantasma que nunca se colmará de presencia, salvo que nuestra propia conformación subjetiva estalle y se produzca un fenómeno de éxtasis, fusión o comunión con el otro: visión mística, invención poética, orgasmo. Ésta es la raíz del amor humano, una raíz cultural, que determina la vida sexual como erotismo, como ansia de plenitud, de llenez, de eso que designa el eros clásico: la posibilidad de colmar los vacíos del mundo, el hiato que separa las cosas. Enamorarse es un acto de fe en el otro, que consiste en creer que el otro tiene lo que me falta y podrá rellenar mis carencias y llevarme a la perfección.

«Regreso al lugar del origen, donde vida y muerte se abrazan» es, en palabras de Paz, la demanda del amante y la promesa del amado. Un más allá de la vida y un más acá de la muerte, que el otro me da y en el cual desaparecería lo otro en la unidad, la alteridad en la mismidad. Sería, por fin, el imposible encuentro con nosotros mismos, la posibilidad de penetrar la intimidad del espejo.

Hay, entonces, un límite sutilísimo entre el amor y el erotismo: el erotismo se acepta pasivamente, es el amor que nos ocurre, la eventualidad que nos domina, la pasión que —según dicen las palabras— padecemos. En cambio, el amor es el reconocimiento de esta necesidad, la conciencia que la convierte en libertad. Amamos como si hubiéramos elegido amar, como si hubiéramos escogido al ser amado que se nos impone en el *coup de foudre.*

El amor como problema se vincula, pues, con una cultura del sujeto y el discurso. Occidente ha teorizado sobre el amor, porque Occidente es la cultura del discurso, de la explicación, del dar cuentas de lo dicho y es, en otro sentido, la cultura del sujeto y de la identidad, del ser que aparece cuando decimos «yo soy». Ser uno, ser otro, ser el mismo y no ser, plantean el amor como problemático. En otras tradiciones culturales la gente se ama, se odia, se enamora y cae en desamor, pero no discurre sobre el amor, que actúa en el mito, el drama, la narración y el poema. Unas recaídas que pasan por Platón, el amor cortés, el romanticismo y el surrealismo muestran la constancia preocupada de Occidente por el amor y, a la vez, su carácter de cosa del alma, pura cualidad irreductible. Misterio, si se prefiere, pero no misterio que hace callar, sino enigma que hace decir. Si en Oriente el amor es fatalidad y encaje en la ortodoxia, en Occidente es libertad y transgresión, heterodoxia, asocialidad o herejía. Al disolver la subjetividad, cuando el enamorado percibe que una parte de sí mismo está en el otro, en el ser amado, el amor desquicia los roles sociales, las identidades fijas y las jerarquías que las rodean. El señor se enamora de la esclava, la señora del palafrenero, cuando no el señor del esclavo y etcétera. Romeo y Julieta se aman por encima de sus rivalidades clánicas, la

amarilla Cho-Cho-San se enamora del blanco Pinkerton, el príncipe Jonatán se prenda del pastor David.

El amor enloquece a los amantes, es *amour fou,* tan bien descrito en los mitos barrocos de *Romeo y Julieta, El caballero de Olmedo* y *Orlando furioso.* Pero también vuelve sabio al ignorante y listo al tonto, como la lopesca dama boba que se torna despabilada y sutil, o como la proustiana Odette, que pasa de ser una furcia de lujo a una gran señora, gracias al equívoco amoroso del refinado Swann, que la confunde con la Zéfora de Boticelli.

Arrebato de perfección, el amor es, por ello, la parte maldita de nuestra civilización del sujeto y la identidad, suerte de enfermedad de la imaginación que multiplica las imágenes del ser amado hasta hacernos perder de vista al mundo. Los amantes, creyendo que conforman un universo pleno de sí mismo, se apartan del mundo y viven adorándose en un templo secreto. Creen haber llegado al goce absoluto y todo objeto mundanal se les aparece desvalido, inválido. El amor, al revés del erotismo (vocado por el placer) tiende al goce y al padecimiento: duelo, mal de amores, celos, toda la constelación de angustias que nacen de percibir la mitad del uno en el otro, mitad expuesta al peligro de la indefensión, la confiscación y la muerte.

En el orden existencial, Paz señala lo trágico del amor, sentimiento que nos lleva a amar a una íntegra persona, en cuerpo y alma, a reconocerla libre, pero que nos enfrenta, al mismo tiempo, con la opaca e irreductible realidad del otro, que nunca es el mismo, carece de límites precisos y posee un núcleo misterioso, al que no se accede desde fuera ni desde dentro. Sólo se anula este trágico encuentro en la mística del amor, cuando admitimos que el otro es una vía de acceso al cosmos y somos lo real, no tan sólo estamos en lo real. Sobreviene la confusión, la comunión, el uno y el otro desaparecen en favor del tercero en discordia, la concordia de los distintos. Pero entonces desaparece, al consumarse, porque el otro ya no es otro. Extremo de generosidad, reconocimiento de la libertad del otro que me reconoce libre, el amor nos sujeta al otro como destino: es el supremo señorío y la suprema servidumbre de que habla Quevedo. La conciencia del otro no puede ser objeto de nadie. Entre una conciencia y otra hay un estado de guerra que tiende a la aniquilación, como describe Hegel. El tratado de paz es el desengaño, la admisión de que el otro es alteridad pura y, por ello, extrañeza.

Insensato y trágico, el amor ha sido mirado siempre con desconfianza por los racionalismos. El intento de domesticarlo, o sea, de llevarlo al ámbito doméstico, de regularlo, de racionalizarlo, conduce al matrimonio, el dúo de los amantes que es reconocido por el coro de la sociedad y custodiado, desde fuera, conforme a unas normas por todos aceptadas. «Apuesta insensata por la libertad ajena», lo define Paz. La generosidad sartreana,

la caridad cristiana, que son amores encaminados a una instancia superior: la libertad, el amor a Dios a través del ser amado. El Sumo Bien que está por encima del ser amado, en el esquema platónico, y del cual el ser amado es la cifra sensible y hermosa.

Paz prefiere mantener el amor en su inmanencia secular, sin más allá, pero no deja de advertir que siempre el amor nos lleva a los confines de lo sagrado. Por ello se toca fácilmente con lo maldito, la cautela que rodea al mundo sacral, así como propende a refugiarse en lo secreto, que es otra nota de lo divino. En el amor cortés, la amada es una diosa bajo las especies de una mortal, y encierra una religiosidad herética, como quiere Rougemont. Llevarlo a la práctica desencadena la desdicha, el adulterio, la felonía y la locura de Tristán, embrujado por los filtros de la hechicera Isolda.

Como la religión, el amor es un intento de salirse de la historia y crear una burbuja de eternidad. Amar es querer bajo el modo de lo eterno, lo inmutable y lo intangible, porque el contacto historiza a los amantes. Aunque se produzca el encuentro, lo que protege la perennidad del amor es, en realidad, el desencuentro, lo inalcanzable del goce, que sólo se apacigua con la muerte.

Parte perdida e irrecuperable de nosotros mismos, el toque de la demanda del enamorado y la promesa del ser amado tiene como modelo la figura materna. Paz atribuye, en efecto, al amor como relación, las notas de exclusividad y fidelidad que corresponden a la exigencia amorosa de la madre: ser única. En el terreno de la hipóstasis: ser única como la vida, ser la unidad, la madre tierra, una y perfecta en su redondez planetaria, en la simbólica esfericidad de la plenitud.

En nuestra época (y éste es el costado problemático del libro), la indiferencia de una sociedad cuantificadora por la persona individual, única, irrepetible, la tolerancia represiva que torna imposible toda transgresión, y la descalificación del sexo, convertido en una mercancía que se anuncia por la publicidad, en nuestra época, el espacio del amor tiende a empequeñecerse y desaparecer.

En esta encrucijada, la pérdida del alma, de la cualidad pura, nos obliga a replantearnos la cuestión metafísica. Las últimas páginas de *La llama doble* despliegan el fenómeno de lo que podríamos denominar «secuestro de la metafísica» en manos de la cosmología especulativa. Los cosmólogos vuelven a plantearse el problema del origen del universo y de la realidad última de la materia, y vuelven a plantearlo en los términos que describieron los presocráticos. Son problemas metafísicos, o sea, que atañen a los objetos que no están en la experiencia, que se sitúan en el lado de afuera del confín, en el más allá. Problemas que insisten, preguntas que cada época responde de modo diferente pero que no se agotan. También podríamos

pensar en el otro secuestro de la metafísica, el psicoanálisis, con su teoría del impulso que es Eros y Thánatos a la vez, tendencia de la materia orgánica a permanecer viva y a volver a la quietud de lo inorgánico. A vivir y a morir.

La filosofía contemporánea podría fijar su andadura inicial en la propuesta nietzscheana de abolir la metafísica. Nietzsche tenía razón: los sistemas metafísicos, el desarrollo de los principios en un complejo de consecuencias que construyen un orbe cerrado del pensamiento, han caducado. Pero el mismo Nietzsche muestra que no ha caducado la preocupación metafísica del pensamiento, que consiste en tender al más allá. Ir más allá del bien y del mal, ir más allá del hombre del humanismo, hacia el superhombre, son postulaciones metafísicas (como ir más allá del principio del placer y más allá del instinto, en Freud). Sin metafísica, la filosofía se queda sin imaginación, sin poder pensar las ausencias, en la mera inmediatez. La ética es transacción social y el saber, epistemología de las ciencias particulares. Sin más allá, sin metafísica, el hombre se deshumaniza.

¿Es esta deshumanización, la definitiva? ¿Será el ser humano reemplazado por una variante de la cibernética, por una red de saberes informáticos que no tienen sujeto? La respuesta de Paz es la de un poeta: no. Estamos ante una de las incontables crisis de deshumanización que esconden (y se esconden en) la historia humana. Sólo el hombre puede deshumanizarse. Y sólo el hombre puede rehumanizarse. Un poeta sabe que el lenguaje, aparte de ser una puesta en escena del orden (en la gramática está Dios, dice Nietzsche), es un más allá constante de la palabra, una ocupación incesante de los espacios desiertos del mundo.

El mundo moderno ha trazado una dramática paradoja: el dominio de lo individual como privado se ensancha y se rescata del control de los poderes, pero la creatividad individual se empobrece. El límite, que antes fijaba el control de los Estados despóticos y las iglesias, se ha borrado. El individuo se queda sin más allá y no sabe quién es ni hacia (contra) dónde va. Le cabe la eterna tarea de resacralizar el instante como si fuera absoluto, de vivirlo en el modo mayor (de nuevo, la música) de la perennidad. Y esto, según parece, sólo es posible en un estado de doble fuego, de enamoramiento.

Blas Matamoro



Octavio Paz, 1978
(Foto de Manuel
Álvarez Bravo)



Con Marie Jose Paz y
Joseph Brodsky, en 1974

El Mono Gramático: convocar una ausencia, interrogar un vacío

Escritura
Yo dibujo estas letras
como el día dibuja sus imágenes
y sopla sobre ellas y no vuelve
Octavio Paz

Resulta difícil encontrar entre los escritos y opiniones de Octavio Paz referencias explícitas a las motivaciones que provocaron la aparición de *El Mono Gramático.* Las únicas palabras del escritor acerca de esta obra que he podido localizar se encuentran en una entrevista concedida a Rita Guibert[1] en la que afirma que *El Mono Gramático* se inspira en cierta corriente poética francesa; Paz no precisa más. A pesar de esta falta de concreción, no parece complicado, en mi opinión, establecer esa órbita poética de la que, según su autor, es deudora esta obra. *El Mono Gramático* se publica en 1972 —en su edición original francesa—; esa época constituye uno de los puntos álgidos de una corriente de pensamiento que viene surgiendo con evidente pujanza desde unos años atrás. Conocido como *Nouvelle Critique* y articulado principalmente alrededor de la revista *Tel Quel,* este movimiento acaba por superar ampliamente las fronteras de la teoría literaria, que en un principio parecen fundamentarlo, para postular una esencia absolutamente discursiva de la condición del hombre y del mundo proclamada desde diversas disciplinas del conocimiento: desde la literatura a la metafísica, pasando por la antropología y el psicoanálisis. Tal caracterización del campo de actuación del hombre lleva a los miembros de esta corriente a situar a la *escritura* como problema central a la hora de abordar cualquiera de sus manifestaciones, sean éstas del tipo que fueren. La

[1] *Véase Rita Guibert, «Octavio Paz», en Octavio Paz,* Pasión crítica, *Seix Barral, Barcelona, 1985, pp. 37-103 (p. 90). Todas las citas referidas a este volumen se señalarán con las iniciales* PC.

escritura constituye ahora un argumento no sólo poético sino asimismo ontológico, puesto que lo que va a prevalecer en el análisis de todo postulado no es ya el valor o verdad de los contenidos expresados en él sino el lenguaje en el que éstos se manifiestan o, más exactamente, las consecuencias que se derivan del hecho de que tales contenidos sean irremisiblemente eso: simples manifestaciones de una elaboración lingüística. En el punto de mira, ahora ya como conflicto básico de todo saber, se coloca el problema de qué imagen del hombre surge a partir de su condición encadenada a un lenguaje que lo absorbe de principio a fin. La literatura, manifestación humana que empieza y acaba en las palabras sin salir nunca de su círculo, se convierte en un campo de actuación que acusa más que ningún otro estas interrogantes en las que se sume el pensamiento a lo largo de este siglo. El efecto más notorio que en el terreno de la expresión literaria tendrán estas reflexiones, cuya influencia sobre ella resulta incuestionable, se evidenciará en la proliferación de ficciones que harán de su propia creación —su propia escritura— su motivo argumental básico y prácticamente exclusivo. Y *El Mono Gramático* es en primer lugar eso: un texto que coloca su propio discurrir, su propia construcción, en el punto central de su relato; prácticamente a cada página el texto se vuelve sobre sí mismo, instaurando un camino verbal que se interroga sobre su capacidad de ir más allá de sus propias palabras:

> Al comenzar estas líneas decidí seguir literalmente la metáfora del título de la colección a que están destinadas, Los Caminos de la Creación, y escribir, trazar un texto que fuese efectivamente un camino y que pudiese ser leído recorrido como tal. A medida que escribía, el camino de Galta se borraba o yo me desviaba en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto del comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo (...). A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones y reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Ahora me doy cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo[2].

Una conclusión como ésta plasma una idea de escritura muy cercana a la del grupo francés, apreciable en frases como la siguiente de Jacqueline Risset: «Escribir (...) es un *discurso* que se busca a sí mismo, imposible, e imposible de pensar fuera del contexto donde se encuentra»[3]. A pesar de las similitudes, resulta curioso, no obstante, encontrar entre las opiniones de Paz consideraciones que, abierta y explícitamente, se enfrentan a aspectos de esta corriente francesa: «Sí. Es lamentable oír a los críticos franceses hablar constantemente de "la escritura". Creo que se olvidan de algo muy importante. La poesía siempre ha sido *hablada*. El hablar se *oye*, no se lee» (*PC*, p. 132). No es ésta la única crítica a esta tendencia que podemos encontrar en las páginas del escritor mexicano. Evidentemente, una reflexión de este tipo obliga a matizar el paralelismo que vengo esta-

[2] *Octavio Paz,* El Mono Gramático, *Seix Barral, Barcelona, 1988, pp. 135-136. Todas las citas referidas a esta obra que aparezcan en este trabajo harán referencia a esta edición y se señalarán con las iniciales* MG.

[3] *Jacqueline Risset, «Sobre las reglas del juego», en Redacción de* Tel Quel, Teoría de conjunto, *Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 301-305 (pp. 302-303).*

bleciendo entre los postulados de la *Nouvelle Critique* y los del propio Paz. Tales conexiones en ningún momento pueden ser expresadas de forma tajante y mucho menos puede defenderse su exclusividad; constituiría una exageración rayana en la temeridad considerar que las ideas que sobre la expresión poética y el lenguaje en general se vierten en *El Mono Gramático* arrancan de la influencia ejercida sobre Paz por parte del pensamiento francés de ese período. En el año de publicación de la obra, su trayectoria como ensayista y poeta testimonia una madurez fuera de toda duda y constituye una prueba innegable de la visión muy personal que sobre el hecho poético ha ido forjando a lo largo de sus escritos, y que no se aparta significativamente de los argumentos expuestos en su primera obra dedicada a este problema: *El arco y la lira*. El carácter vitalista con el que Paz se acerca al hecho poético, y que llena sus aproximaciones a la poesía de elementos festivos, rítmicos, musicales, rituales y míticos, tal vez pueda señalarse como causa de la desconfianza con que recibe conclusiones tendentes a fundamentar la escritura como origen de toda expresión lingüística e incluso punto de arranque de toda construcción ontológica. Ahora bien, a pesar de que pueda establecerse un punto de fricción entre ambas posturas, lo que está claro es que los aspectos coincidentes son numerosos, como así lo ponen de manifiesto muchas de las reflexiones de Octavio Paz en las que defiende el fundamento verbal sobre el que el ser humano se sustenta. Quizá lo que haya de ser destacado en primer lugar sea el hecho de que a mediados del siglo XX comienzan a tener lugar las expresiones más extremas de un saber que culmina, en muchos campos, la tradición de la modernidad que discurre por sus límites. La mediación del lenguaje en el espacio que se extiende entre el hombre y el mundo constituye el tema esencial del pensamiento de los últimos ciento cincuenta años, argumento que va a desembocar en el desfondamiento de toda certeza cognoscitiva, que va a hacer resbaladizo el suelo firmemente implantado por el pensamiento clásico. La modernidad acentúa en su evolución la sospecha de que el hombre se apoya en la quiebra provocada por su incapacidad de superar y trascender las limitaciones a las que el lenguaje lo condena, limitaciones que hacen de su actuación la prueba evidente de una existencia descentrada, sometida a las incertidumbres de una realidad que se considera ya como un ámbito definido exclusivamente por una infinitud de signos en constante desplazamiento. Octavio Paz, estudioso de muchos temas, es esencialmente un estudioso de la tradición poética y filosófica de la modernidad; no es extraño por tanto que, dejando a un lado aspectos puntuales de discordia, el pensamiento del poeta y ensayista mexicano coincida con el de un grupo de pensadores que encarnan en muchos casos una perspectiva límite y radical dentro del proceso sufrido por esa tradición. Ambos miran

y leen a los mismos autores, textos y corrientes: Mallarmé, los románticos ingleses y alemanes, los simbolistas franceses, Sade, Joyce, Kafka, las vanguardias, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger y un larguísimo etcétera que a lo largo de los dos últimos siglos han ido sedimentando el espacio enigmático y desfundamentador del saber moderno. Más allá de todo ello, *El Mono Gramático* supone, dentro de la obra de Octavio Paz, el esfuerzo máximo por traspasar, e incluso por subrayar, el umbral inescrutable que traza el lenguaje frente a nosotros. Para llevarlo a cabo, el escritor teje un texto que va más allá del carácter ensayístico que hasta ese momento atesoraba su obra en prosa. A estas alturas, Paz se ve en la necesidad de proyectar un relato que encierre simultáneamente la exposición y el cuestionamiento de su lenguaje, su creación y su destrucción: un lenguaje que diga y al mismo tiempo narre las condiciones y consecuencias (quiebras, impotencias y logros) de su «decir»; o sea, una narración que sea ella misma el contenido central de la obra. Creación y crítica se aúnan en *El Mono Gramático* a la hora de fundamentar la visión de Octavio Paz en lo referente al hecho poético, ya que para él ambas son indesligables dentro de la tradición artística de la época moderna, porque, como afirma Javier González al referirse a la propia obra del escritor mexicano, «en este nuevo estado de cosas la crítica en sí misma puede ser considerada a su vez como texto, como trabajo de la escritura. Crítica y creación se cruzan en los hilos de la escritura; se opera allí una especie de mimetismo del texto crítico, el cual reproduce a su manera la obra que analiza. La crítica no se coloca ya en un nivel metaliterario, encargada tan sólo de interpretar las obras, sino que se hace también literaria, susceptible de la aplicación de los mismos criterios de que se sirve al considerar la creación estética»[4]. A partir de este supuesto, *El Mono Gramático* se constituye en uno de los emblemas fundamentales de ese «mito de la crítica» que según Paz traspasa de principio a fin la literatura moderna y que constituye la consecuencia inmediata de la nueva perspectiva desde la que se aborda el problema del lenguaje: al ubicarse en éste el principio y el fin de toda labor humana, resulta imposible aislar una certeza o verdad incuestionables, puesto que su carácter arbitrario le invalida para tal labor. Bajo esta luz, toda creación verbal supone una búsqueda de un lenguaje capaz de cerrar estas fisuras; al mismo tiempo, al constituir un intento de superación del lenguaje a través del lenguaje, la obra literaria se constituye en crítica del lenguaje y se presta simultáneamente con ello a la crítica de sí misma: «Escribir es la incesante interrogación que los signos hacen a un signo: el hombre; y la que ese signo hace a los signos: el lenguaje. Tarea interminable y que el novelista debe recomenzar una y otra vez: para descifrar un jeroglífico se vale de signos (palabras) que no tardan en configurar otro jeroglífico.

[4] *Javier González,* El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz, *FCE, Madrid, 1990, p. 165.*

La crítica destruye la mentira de las palabras con otras palabras que, apenas pronunciadas, se congelan y se convierten de nuevo en máscaras»[5]. La literatura, e incluso el propio pensamiento, muestran así la paradoja en la que se apoyan; la escritura, en su sentido más amplio, traza una senda dirigida a ninguna parte. Octavio Paz se convierte con *El Mono Gramático* en portavoz privilegiado de este sinsentido que rodea al hombre moderno, que lo sume en un ámbito dominado por la pérdida y la distancia respecto a un mundo de presencias intangibles, pero que al mismo tiempo hace de la vida humana, y mucho más en el caso de la acción poética, un perpetuo ejercicio de la imaginación y, por tanto, de la libertad, ya que imaginación y libertad son ahora los otros dos nombres propios de toda actividad crítica. Es sin duda *El Mono Gramático* la obra en prosa de Paz donde se encuentran las páginas más intensas en cuanto al análisis de este problema. Recorramos, pues, el camino que el relato nos propone.

Ciertamente, la idea de camino constituye el eje del relato: camino físico hacia Galta que poco a poco se transforma en una senda trazada por las analogías, símbolos, ecos y correspondencias que despliega y hace confluir una escritura omnipresente. La multiplicidad de espacios que ofrece la obra (Galta y Jaipur, en la India; el jardín de la casa en Cambridge; estampas eróticas; el paseo de Hanuman; los ritos de Esplendor y su pareja; superficies pictóricas de Tàpies, Constable, Bacon, Dadd, etcétera) se concentran en un punto preciso: la mesa de una habitación en Cambridge desde la que todo el relato se evoca y se escribe; punto que es el centro inquieto del relato y que es al mismo tiempo, siempre, punto de fuga, origen de un tránsito que en *El Mono Gramático* recorre tres direcciones aparentemente dispares pero que guardan un idéntico sentido: camino hacia Galta (hacia el encuentro con Hanuman, el mono gramático capaz de ver y leer en la naturaleza los signos absolutos y definitivos del libro del mundo) que es el camino de los cuerpos hacia su fusión que es el camino de la escritura hacia su encarnación; encarnación ¿de qué?: lo que queda es el propio acto de recorrer el camino. La escritura, en su trayecto, sólo puede encarnar el tránsito de sus signos; signos que se espacian, que van y vuelven, se muestran y se borran, tintinean y se apagan: discurrir indetenible de las palabras. La búsqueda de sí mismo constituye entonces la única salida para el relato de Paz. Ya en 1956, en su primer y fundamental trabajo sobre el hecho poético, *El arco y la lira*, había afirmado: «Un poema puro sería aquel en el que las palabras abandonasen sus significados particulares y sus referencias a esto o aquello, para significar sólo el acto de poetizar, exigencia que acarrearía su desaparición, pues las palabras no son sino significados de esto y aquello, es decir, de objetos relativos e históricos»[6]. Por lo tanto, si seguimos las propuestas de esta cita, vemos de in-

[5] *Octavio Paz,* Corriente alterna, *Siglo XXI, México, 1990, p. 46. Las citas referidas a esta obra se señalarán con las iniciales* CA.

[6] *Octavio Paz,* El arco y la lira, *FCE, México, 1986, p. 185.*

mediato que la pureza, la perfección poética supone una escritura vuelta hacia sí misma, hacia su propio origen, que, paradójicamente, constituye al mismo tiempo la marca de su inminente desaparición. De igual modo, el relato declara desde el comienzo su intención de llegar al final del camino: fin del camino que, inscrito en los vaivenes de una escritura, alude al final del propio lenguaje. El despliegue de una escritura que camina hacia su propia disolución hace que el relato aparezca encerrado, así, en sus propias paradojas:

> Lo mejor será escoger el camino de Galta, recorrerlo de nuevo (inventarlo a medida que lo recorro) y sin darme cuenta, casi insensiblemente, ir hasta el fin —sin preocuparme por saber qué quiere decir «ir hasta el fin» ni qué es lo que yo he querido decir al escribir esa frase (...). Iba al encuentro... ¿de qué iba al encuentro? Entonces no lo sabía y no lo sé ahora. Tal vez por eso escribí «ir hasta el fin»: para saberlo, para saber qué hay detrás del fin. Una trampa verbal; después del fin no hay nada pues si algo hubiese el fin no sería el fin. Y, no obstante, siempre caminamos al encuentro de..., aunque sepamos que nada ni nadie nos aguarda (...). Búsqueda del fin, terror ante el fin: el haz y el envés del mismo acto. Sin ese fin que nos elude constantemente ni caminaríamos ni habría camino. Pero el fin es la refutación y la condenación del camino: al fin el camino se disuelve, el encuentro se disipa. Y el fin —también se disipa (*MG*, pp. 11-12).

Si ya desde el principio nos topamos con una obra que se reconoce encerrada en una trampa verbal, el camino de la escritura se transforma en el paseo por un laberinto sin salida ni centro, que intenta descifrar el jeroglífico ininteligible de la realidad: «No quería pensar más en Galta y en su polvoso camino, y ahora vuelven. Regresan de una manera insidiosa: a pesar de que no los veo siento que están de nuevo aquí y que esperan ser nombrados» (*MG*, p. 19). Enfrentado al recuerdo de Galta y su camino, al escritor ya no le basta referirlos a través de sus nombres; su anhelo íntimo es ahora lograr convocar su presencia en el espacio del texto. Encadenado a sus palabras, no resulta extraño que inmediatamente después afirme: «Esto que escribo es una ceremonia, girar de una palabra que aparece y desaparece en sus giros. Edifico torres de aire» (*MG*, p. 20). De este modo, toda evocación, todo fragmento que aparezca en *El Mono Gramático* ha de sustentarse en su pura materialidad lingüística, tejiendo y destejiendo sus propuestas verbales, admitiéndose en todo momento la irremediable inaprehensibilidad de los ámbitos que la obra busca y enuncia:

> Manchas: malezas: borrones. Tachaduras. Preso entre las líneas, las lianas de las letras. Ahogado por los trazos, los lazos de las vocales. Mordido, picoteado por las pinzas, los garfios de las consonantes. Maleza de signos: negación de los signos. Gesticulación estúpida, grotesca ceremonia. Plétora termina en extinción: los signos se comen a los signos. Maleza se convierte en desierto, algarabía en silencio: arenales de letras. Alfabetos podridos, escrituras quemadas, detritos verbales. Cenizas. Idiomas nacientes, larvas, fetos, abortos. Maleza: pululación homicida, erial. Repeticiones, andas perdido entre las repeticiones, eres una repetición entre las repeticiones. Artista

de las repeticiones, gran maestro de las desfiguraciones, artista de las demoliciones. Los árboles repiten a los árboles, las arenas a las arenas, la jungla de letras es repetición, el arenal es repetición, la plétora es vacío, el vacío es plétora, repito las repeticiones, perdido en la maleza de signos, errante por el arenal sin signos, manchas en la pared bajo este sol de Galta, manchas en esta tarde de Cambridge, maleza y arenal, manchas sobre mi frente que congrega y disgrega paisajes inciertos. Eres (soy) es una repetición entre las repeticiones. Es eres soy: soy es eres: eres es soy. Demoliciones: me tiendo sobre mis trituraciones, yo habito mis demoliciones (*MG*, pp. 39-40).

El hombre, el escritor, plantado entre el mundo de las presencias de una naturaleza impasible encerrada siempre en su realidad inextricable y el espacio abstracto de unos signos incapaces de encarnarlas, se topa con la fragmentación de su propio ser, zarandeado ante la visión de un ámbito del que quiere formar parte a través de aquello que precisamente le imposibilita siempre su participación: el lenguaje: «El árbol está más allá de su nombre, realidad hojosa y leñosa: impenetrable, intocable, realidad más allá de los signos, inmersa en sí misma, plantada en su propia realidad: puedo tocarla pero no puedo decirla, puedo incendiarla pero si la digo la disipo» (*MG*, p. 52). Ante tal evidencia, el poeta percibe que «las cosas mueren para que vivan los nombres» (*MG*, p. 51). La realidad queda vedada, la escritura supone el dibujo de un mundo sin presencias: «La realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento, no hay nada sólido en el universo, en todo el diccionario no hay una sola palabra sobre la que reclinar la cabeza» (*MG*, p. 54). *El Mono Gramático* construye un texto que espera la llegada del silencio, que coquetea con su propia muerte, puesto que otea en su horizonte el espacio que se abre más allá de sus palabras y trata de darle alcance. Al discurrir bajo estos supuestos, la narración sigue la línea que, según Paz, ha venido trazando la poesía de los dos últimos siglos: «La poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero, igualmente, palabra en busca de la Palabra» (*CA*, p. 7).

En medio de la encrucijada irresoluble que las figuras de la realidad y el lenguaje colocan frente al escritor, el capítulo 8 se convierte en una de las partes esenciales del libro: la imagen del mono llevando a cabo la lectura del paisaje y penetrando finalmente en la maleza (en el bosque de las significaciones) supone la culminación, el reflejo central de este intento de hacer que las formas y los movimientos del lenguaje encajen y se armonicen con los de la naturaleza hasta hacerse indistinguibles. El episodio mítico del Gran Mono encarna así el anhelo original del poeta, el sueño del que arranca la escritura de esta obra:

> La vegetación asume una apariencia irreal, casi incorpórea, como si fuese una mera configuración de sombras y luces sobre un muro. Pero es impenetrable. A horcajadas sobre la alta barda, contempla el tupido bosquecillo, se rasca la peluda rabadilla y dice para sí: delicia de los ojos, derrota del entendimiento (...). A medida que sus ojos recorren la espesura, se inscriben en su espíritu, con la misma celeridad y perfección con que se estampan sobre una hoja de papel las letras de una máquina de escribir manejada por manos expertas, el nombre y las características de cada árbol y cada planta (...). El Gran Mono cierra los ojos, vuelve a rascarse y musita: antes de que el sol se hubiese ocultado del todo (...) logré reducir el boscaje a un catálogo. Una página de enmarañada caligrafía vegetal. Maleza de signos: ¿cómo leerla, cómo abrirse paso entre esta espesura? Hanuman sonríe con placer ante la analogía que se le acaba de ocurrir: caligrafía y vegetación, arboleda y escritura, lectura y camino. Caminar: leer un trozo de terreno, descifrar un pedazo de mundo. La lectura considerada como un camino hacia... (...) Compara su retórica a una página de indescifrable caligrafía y piensa: la diferencia entre la escritura humana y la divina consiste en que el número de signos de la primera es limitado mientras que el de la segunda es infinito; por eso el universo es un texto insensato y que ni siquiera para los dioses es legible. La crítica del universo (y la de los dioses) se llama gramática... Turbado por este extraño pensamiento, Hanuman salta de la barda al suelo, permanece un instante agachado, se yergue, escruta los cuatro puntos cardinales y, con decisión, penetra en la maleza (*MG*, pp. 42-47).

Las implicaciones y las sutiles simbologías del capítulo son innumerables. La comprensión humana (su lectura) de la naturaleza (los signos de la escritura de los dioses) se cifra en «la delicia de los ojos» y la consiguiente «derrota del entendimiento». Leer y escribir el universo ya no supone lograr una representación arbitraria de él mediante signos verbales que hagan posible su comunicación. Comunicar no es informar, la comunicación es ahora, en la esfera poética, participación: la escritura poética se sustenta en el deseo de lograr para sí encarnar el paseo de Hanuman, que, ante la enmarañada caligrafía vegetal que se abre a su contemplación, no escoge mantenerse al margen sino que «con decisión, penetra en la maleza». Así, el camino se convierte en lectura de lo que se ofrece ante los ojos del escritor, y lectura que pasa a ser la reescritura de lo contemplado: ya no se camina para ir de un lugar a otro, se transita entre los signos del mundo sin final ni meta predecible. Los espacios del relato confluyen en el acto de escritura, lo que conlleva a su vez la posibilidad, siempre renovada, de que el argumento avance a través del despliegue de terrenos dispares y heterogéneos que, sin embargo, vuelven a conciliarse en la dimensión de una idéntica búsqueda: «ir al encuentro de...»; lograr la comunión en el ámbito textual con todo aquello que en él es convocado; salvar algo de la perpetua pérdida que nos acompaña en nuestra búsqueda, que las marañas del lenguaje nos brindan. Y así, el paseo-lectura del mono nos conduce a las sombras que el cuerpo y los movimientos de Esplendor proyectan —se inscriben, se escriben— en el muro y, finalmente, al propio escritor sentado en la mesa de su habitación en Cambridge, cuyas evocacio-

nes nos hacen volver al camino de Galta, sus imágenes, gentes y figuras simbólicas, y nos provocan asimismo la visión de las obras de Tàpies, Constable, Bacon, Dadd que aparecen y desaparecen en las constelaciones imaginativas proyectadas por la escritura, convirtiéndolas en instantes poéticos, cristalizaciones de esa circulación incesante de significaciones que intentan atrapar aquel instante donde la poesía consigue, durante un segundo casi imperceptible, participar de las pulsiones del mundo, mostrarlo tal cual es:

> El que la arboleda no tenga nombre y no el que la vea desde mi ventana, al declinar la tarde, borrón contra el cielo impávido del otoño naciente, mancha que avanza poco a poco sobre esta página y la cubre de letras que simultáneamente la describen y la ocultan —el que no tenga nombre y el que *no pueda tenerlo nunca*, es lo que me impulsa a hablar de ella. El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación en el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es (*MG*, pp. 96-97).

El texto de *El Mono Gramático* busca siempre ese punto donde «reconciliación es identidad en la concordancia, liberación es identidad en la diferencia. Unidad plural, unidad unimismada. Otramente: mismamente» (*MG*, p. 84); el camino físico de Galta va transformándose en el camino poético que transita por el bosque de los signos, donde lo que se procura es poner en escorzo al lenguaje para llegar a otro sitio, ese otro lugar al que Octavio Paz alude con frecuencia a lo largo de sus trabajos:

> La *otra* realidad no es prodigiosa: es. El mundo de todos los días es el mundo de todos los días: ¡qué prodigio!
> ¿Qué révelación? No hay nada que ver, nada que decir: todo es alusión, seña secreta, estamos en una de las esquinas del cuarto de los ecos, todo nos hace signos y todo se calla y se oculta. No, no hay nada que decir[7].

Dentro de la senda instaurada por la escritura, a partir del capítulo 10 un nuevo elemento se suma al recorrido del libro: empezamos a asistir a una serie de instantáneas que se van intercalando y cuyo punto en común es el cuerpo y sus ritos eróticos, que lentamente abandonan su materialidad epidérmica para pasar a encarnar, dentro de su «inagotable fluir», una trama de símbolos y jeroglíficos ininteligibles; de esta forma, a una escritura que trata de corporeizar en el texto las presencias a las que alude, se incorporan las imágenes de unos cuerpos cuyas formas y ademanes dibujan de nuevo una escritura de signos portadores de sentidos igualmente indescifrables:

> Los cuerpos que se desnudan bajo la mirada del otro y bajo la propia, las caricias que los anudan y desanudan, la red de sensaciones que encierra y los comunica entre

[7] *Octavio Paz,* In/mediaciones, *Seix Barral, Barcelona, 1979, p. 130. Las citas que hagan referencia a este volumen aparecerán indicadas con las iniciales* In/M.

ellos al incomunicarlos del mundo, los cuerpos instantáneos que forman dos cuerpos en su afán por ser un solo cuerpo —todo eso se transformaba en una trama de símbolos y jeroglíficos. No podían leerlos: inmersos en la realidad pasional de sus cuerpos, sólo percibían fragmentos de la otra pasión que se representaba en el muro. Pero si hubieran seguido con atención el desfile de las siluetas, tampoco hubieran podido interpretarlo. Sin embargo, aunque apenas sí veían los cortejos de sombras, sabían que cada uno de sus gestos y posiciones se inscribía en la pared, transfigurado en un nido de escorpiones o pájaros, manos o pescados, discos o conos, signos instantáneos y cambiantes. Cada movimiento engendraba una forma enigmática y cada forma se enlazaba a otra y otra (...). La enramada que tejían sus cuerpos era impenetrable (*MG*, pp. 60-61).

Lo mismo sucede con el cuerpo de Esplendor, que «no es cuerpo sino el río de signos de su cuerpo» (*MG*, p. 64). Los cuerpos y sus actos son imágenes escritas a fuego en la pared, los cuerpos y sus movimientos son torrentes de signos: los cuerpos son escritura y ésta trata de constituirse en cuerpo, móvil, cambiante, siempre igualmente «al encuentro de...»; con lo que la recurrencia del tema erótico en la obra refuerza e insiste en los planteamientos básicos del libro que han sido ya enunciados. El escritor, al glosar las copulaciones bestiales y lésbicas representadas en *La nayika*, concluye: «Sobre el espacio inmóvil —muro, cielo, página, estanque, jardín— todas estas figuras se enlazan, trazan el mismo signo y parecen decir lo mismo, pero ¿qué dicen?» (*MG*, p. 74); un poco más adelante encontramos la respuesta: «Una realidad bruta que no dice nada excepto que es (pero ¿qué es?)...» (*MG*, p. 95). El erotismo hace del cuerpo un buscador de ese instante climático y fugitivo que está más allá de él mismo; tiempo instantáneo, parpadeo de un éxtasis culminado y desvanecido casi simultáneamente. El cuerpo erótico, al dirigirse a un punto que lo supera, se transforma en signo que remite a un sentido que lo desborda y que exige su desaparición, que lo hace indistinto e inidentificable, emite señales y acaba por convertirse, a través de sus movimientos, en una escritura que estampa significaciones sensibles y por ello inexpresables. Paz acaba asimilando así el erotismo y la escritura en el devenir del relato, perfilando un ámbito en que tanto las palabras como los cuerpos caminan hacia una Tierra Prometida que ante todo les promete su propia muerte si lo que pretenden es formar parte de lo que anhelan, de lo que está más allá de ellos mismos, justo detrás del umbral de su fin: en la ausencia que intuyen y el vacío que los amenaza.

Todo, en la obra, aparece marcado y se disuelve en las preguntas acerca de lo que ocultan sus marcas; todo parece *estar a punto de* (como en el cuadro de Dadd). El relato emprende la búsqueda de sí mismo en todos sus planos: en el camino a Galta, en la ceremonia erótica de los cuerpos, en el acto de trazar palabras en un papel sobre la mesa de una habitación de Cambridge, en las evocaciones de obras pictóricas; búsqueda de sí que

esconde el deseo totalizador de recrear (¿encarnar?) el gran texto del mundo; tarea titánica e imposible para el hombre, como nos recordará lúcidamente el propio Paz en otras páginas: «El texto se vuelve ilegible y hay una laguna: el hombre. El único ser que oye (o cree oír) el poema del universo, no se oye en ese poema —salvo como silencio—» (*In/M*, p. 116). Ante este encierro, queda sólo el lenguaje, pero éste acaba por diseminarse por la obra en un «hervor de idiomas, fermentación y efervescencia del líquido verbal, burbujas y gorgoritos que ascienden del fondo de la sopa babélica y estallan al llegar al aire, la multitud y su oleaje, su multieje y su multiola, su multialud, el multisol sobre la soledumbre, la pobredumbre bajo el alasol, el olason en su solitud, el solalumbre sobre la podrecumbre, la multisola» (*MG*, p. 102): destejimiento del lenguaje; confusión y barullo: algarabía fonética, estallido del decir y del escribir... Todo camina en la obra hacia la reiteración de sus propias interrogantes, porque, para Octavio Paz, preguntar es disolver las criptografías que el mundo nos ofrece para hacerlo resurgir en la escritura bajo la forma de un nuevo enigma, del mismo enigma. Y así, según se va acercando el final de la obra, leemos: «En los vericuetos del camino de Galta aparece y desaparece el *Mono Gramático:* el monograma del mono perdido entre sus símiles» (*MG*, p. 107). En medio de la opacidad caligráfica, de la maleza de signos y jeroglíficos que *El Mono Gramático* ha ido tejiendo, Octavio Paz asiente ante la condena ineludible que toda escritura soporta: «El camino de la escritura poética se resuelve en el final de la escritura: al final nos enfrenta a una realidad indecible. La realidad que revela la poesía y que aparece detrás del lenguaje —esa realidad visible sólo por la anulación del lenguaje en que consiste la operación poética— es literalmente insoportable y enloquecedora» (*MG*, p. 113). La narración lleva a cabo la definitiva conjunción de sus elementos: «El camino es escritura y la escritura es cuerpo y el cuerpo es cuerpos (arboleda)» (*MG*, p. 123). El escritor contempla la figura de Hanuman en el momento de dar el salto descomunal, asiste al rito consagrado al animal e, inmediatamente después, «el texto no transcurre, deja de fluir» (*MG*, p. 133); al mismo tiempo, el cuerpo de Esplendor parece disiparse en sus propias formas: es en ese instante cuando el relato, en su instante álgido, declara la «convergencia de todos los textos en este párrafo como metáfora del abrazo de los cuerpos. Analogía: transparencia universal: en esto ver aquello» (*MG*, p. 137). En la última página de *El Mono Gramático*, el escritor se acerca a Esplendor y se percibe la inminencia del abrazo, acto postrero que ya no remeda sino que es en sí la propia escritura.

La aproximación de los cuerpos supone la imagen de la ejecución final de ese anhelo de fusión que en todo momento traspasa la obra, fusión de los cuerpos que es también el deseo de fusión de la escritura, de las pala-

bras, con todo aquello que está más allá de ella misma y que apenas pasa de enunciar. Da la impresión de que la conjunción se consuma, pero tal consumación es sólo aparente: el abrazo erótico, símbolo que parece clausurar el texto de Paz, constituye la manifestación fundamental del deseo; mas este deseo es ya, simultáneamente, el deseo de alcanzar lo innombrable y la condena a subsistir fatalmente en la constante insatisfacción de tal anhelo. Octavio Paz ha insistido en la condición de «jeroglíficos sensibles» (*CA*, p. 49) que los cuerpos atesoran en muchas de sus manifestaciones, y sobre todo en su dimensión erótica; con lo cual el proceso de emisión de signos, sentidos y significaciones no se detiene; y ello porque, para él, en la escritura tampoco es posible predecir un final: «Escribir, quizá, no tiene más justificación que tratar de contestar a esa pregunta que un día nos hicimos y que hasta no recibir respuesta, no cesa de aguijonearnos» (*AyL*, p. 7). La respuesta será que jamás habrá respuesta, por lo que el aguijoneo será incesante; y más si tenemos en cuenta que «el poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar el universo sólo para cifrarlo de nuevo»[8]. Como puede leerse en la última línea de *El Mono Gramático*, la reconciliación es inmediatamente, más bien simultáneamente, liberación; la consecución de un sentido provoca, entonces, el despliegue torrencial de nuevas significaciones: todo fluye y toda detención no es más que una pausa imperceptible que tan sólo permite tomar aliento. Es por ello que el sentido final de esta obra sólo pueda darse como interrogante; se ubica en una pregunta sin respuesta que tan sólo cabe reiterar una y otra vez: ¿qué dice el lenguaje a través de nosotros?; imposible, a estas alturas, responder. *El Mono Gramático* constituye el experimento más radical de Paz a la hora de culminar una labor de investigación, comenzada veinte años atrás, perseguidora de las consecuencias últimas a las que el enfrentamiento y la convivencia con el lenguaje nos someten: la culminación de la escritura es un imperceptible respiro que espera irremediablemente la inmediata irrupción, otra vez imparable, de la cascada del lenguaje; torrente que se pregunta por lo que nos aguarda al final del camino, al final de nuestro cuerpo, al final de nuestras palabras: silencio y desaparición. Encarnación: camino. Culminación de la escritura en su propio tránsito: evocación de la ausencia que nos sostiene y consagración del vacío que nos espera; evidencia y experiencia de la muerte vislumbrada en el horizonte de nuestro deseo.

[8] *Octavio Paz,* Los hijos del limo, *Seix Barral, Barcelona, 1987, p. 49.*

Eduardo Becerra

Por el camino del medio

La moda y el modo

La moda también le ha llegado al budismo: la vida del Gautama es el tema de una película; prolifera su imagen en camisetas para las hordas jóvenes, algunas estrellas de cine se declaran budistas y confiesan que después de varios agotadores meses de rodajes tienen que recluirse a meditar bajo el amparo de su gurú, etc. En Estados Unidos el budismo, el budismo zen, estuvo de moda por los años sesenta de la mano de la *beat generation;* pero su influencia ha sido escasa entre los hispanohablantes. Son mínimas y, salvo alguna excepción, sin apenas importancia las obras de lengua española que hayan aportado algo al estudio de las distintas ramas del budismo. Pero al menos en dos grandes poetas la preocupación por el budismo ha impregnado algunas de sus páginas. Me refiero a Jorge Luis Borges y a Octavio Paz. Los dos se han acercado al budismo, pero para leerlo de manera distinta. El escritor argentino vio confirmado en esta religión filosófica su escepticismo; el mexicano fue más allá del escepticismo.

Octavio Paz ha señalado que la lectura de Nagarjuna y de su escuela le impresionó vivamente, como le impresionaron ciertos sutras y, sobre todo, esa percepción, o mejor esa idea de que la realidad toda y nosotros con ella se desvanece por una falta de suficiencia. Hay algo irreal en todo y el mundo no es menos ilusorio que el yo. El interés de Paz por el budismo (en sus diferentes ramas pero especialmente por el budismo mahayana, una de cuyas manifestaciones es el tantrismo) se acentúa a partir de su estancia en la India (1962-1968), pero nada más alejado del budismo que la obra de Paz, una obra que exalta el deseo, el tiempo y la presencia. Pero esta diferencia no es simple, como veremos más adelante.

La poesía de Paz está llena de presencias que son tiempo, y de un deseo de tiempo y de presencia. El volumen de sus obras completas que ha recogido sus estudios sobre poética se titula *La casa de la presencia,* un título

que al definir sus preocupaciones relacionadas con los modos poéticos define también su poesía: ese arca de sentido y de sentidos es una casa plena de presencias y de los tránsitos y procesos de éstas. Si, aceptando el reduccionismo de las definiciones, podemos decir que hay algo central en su obra poética es precisamente esto: tiempo. De igual manera es una obra llena de huecos, de vacíos por los que las presencias respiran y respiramos. Hay lenguaje y pérdida de lenguaje, voz y silencio; un silencio dicho, un silencio significativo. Si *grosso modo*, para el budismo encarnar es la condena y desencarnarse la salida de la rueda temporal de la lógica causa-efecto, para Paz la palabra encarnar y toda su familia semántica y poética es capital. «Hambre de encarnación padece el tiempo» dice celebratoriamente el poeta mexicano con un verso que escandalizaría a más de un budista. Pero es obvio que le ha interesado el budismo, que lo ha estudiado y hay presencia del budismo tanto en su obra ensayística como en la poética; es más: le ha enriquecido, pero no porque lo haya seguido sino porque ha dialogado con él. No una conversión: una conversación.

Como teórico de la literatura, Paz ha rastreado el origen y las huellas de la modernidad en poesía *(Los hijos del limo)*, de la pintura y del pensamiento. En cuanto a este último ha hecho hincapié en que la modernidad se origina con la crítica. En el campo político la modernidad desemboca en la democracia, el espacio crítico por excelencia por ser resultado a su vez de la crítica de las monarquías absolutas, el Emperador y el Partido.

Alteraciones de la modernidad

En los albores de la modernidad, la razón surge como principio suficiente y a sí misma se funda y da fundamento al mundo. «Yo pienso, luego existo», afirma Descartes cargando la existencia sobre el pensar y haciendo gravitar al mundo sobre una razón que cree tener todas las razones. Pero la misma exaltación de la razón genera la crítica que, al constituirse en crítica de sí misma, cesa de generar sistemas. Todo cambia, nada es permanente o sólo lo es el cambio. La razón crítica vació la eternidad de contenido y se identificó con la alteridad del cambio, con la historia concebida como cambio y progreso. Pero el espíritu de sistema, malherido, no desapareció: la herencia de Hegel materializada en la política ha llegado en Occidente hasta 1989; y al mismo tiempo la crítica de esas tentativas no sólo no ha cesado sino que se podría afirmar que, por ahora, ha vencido; pero la crítica en sí misma no es creativa: permite la creación.

En cuanto a la poesía, su gran novedad es ser consciente de sí misma: no la inspiración sonámbula sino aquella que al afirmar el lenguaje es pér-

dida (crítica) de lenguaje y, a su vez, afirmación del mismo por la reconciliación de la imaginación. Si la modernidad filosófica se caracteriza por la identificación de la razón con la historia y el cambio, la poesía, desde el prerromanticismo «busca fundarse en un principio anterior a la modernidad y antagónico a ella»: a una sociedad fundada por la crítica, creadora del mito de la muerte de Dios, la poesía responde oponiendo la analogía: comienzo del comienzo en Rousseau, el Adán en William Blake, el sueño en Jean Paul, la analogía en Novalis, la infancia en Wordsworth, la exaltación de la imaginación en Coleridge, la idea de la correspondencia universal en Baudelaire: todos ellos señalan un principio anterior a la historia y lo proponen como estética y como política. Es la palabra del principio y es la palabra fundadora. Al mismo tiempo que exaltó la analogía, la poesía romántica invitó a un interlocutor dinamizador y que pone en duda la agilidad de las correspondencias, la ironía. «Si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta», luego «el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico». La pluralidad de textos que significa la noción de analogía señala la ausencia de texto original. «Por ese hueco —afirma Paz— se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje». Es Mallarmé quien hace de su poesía la receptora de ese vacío.

La poesía de nuestro siglo, y Paz como uno de sus mayores representantes, recoge el desafío de Mallarmé. No da la espalda a ese vacío sino que lo hace creador. Las búsquedas intelectuales y literarias de Paz van al encuentro de un orden poético, de una poética que pueda al mismo tiempo ser un saber. A la crítica del sentido, Paz contrapone la poesía como búsqueda de sentido. La poesía es el atisbo de nuestra unidad perdida, no al principio, no antes ni después, ahora mismo, en el presente: el presente es pérdida del origen y manifestación del origen. El poeta descubre, en la vertiginosa manifestación del instante, la plenitud y su sombra. Lo que perdimos y lo que recobramos.

Pero volvamos ahora al budismo. Hay que recordar lo que él mismo nos dice: «el budismo me interesa porque es una paradoja». Obviamente, hay que interpretar que lo que le interesa no es que sea paradójico sino la naturaleza de esta paradoja, en la que Paz ve semejanzas con el pensamiento crítico de la modernidad que más arriba hemos resumido un poco precipitadamente. En el budismo, la negación del sentido y de la sustancia del mundo lleva a una afirmación no dualista: «*lo que es* y *lo que no es* está más allá de las oposiciones» y así se salva de un nihilismo pesimista y al hacerlo salva al mundo. Si el budismo es una paradoja lo es por ser una religión filosófica que concibe la realidad como signos (de nuevo el paralelismo moderno: Wittgenstein, el estructuralismo, la semiótica) caren-

te de estabilidad y por lo tanto debemos liberarnos de ellos. Si nada es permanente, nada es real porque está sometido al cambio. Todo es proceso. El último mandato del Buda fue: «Ninguna cosa condicionada es permanente. Labrad diligentemente vuestra salvación». Es curioso observar cómo Paz trata de responder tanto a Mallarmé (como punto del desenlace del romanticismo) como al budismo con una apuesta por lo que, a falta de una conceptuación más clara, denominaremos por ahora «mundo». A lo largo de su dilatada obra Paz ha criticado los excesos de la razón y sus silogismos, las trampas de la fe y las trampas de las ideologías que al proponerse como explicaciones totales excluyen al azar y por lo tanto a la vida; al pensamiento semiótico de que todo es lenguaje, porque nos encierra de nuevo en las palabras, etc.

Lévi-Strauss o el festín sin sujeto

En 1967 escribió un librito sobre Claude Lévi-Strauss *(Claude Lévi-Strauss o el festín de Esopo)* en el que, como suele hacer cuando medita sobre sistemas, se pregunta por aquello que lo sustenta y por sus fines últimos. De dónde viene, qué camino recorre, a dónde va. Y sobre todo: cuál es el papel del hombre en ese sistema. Para Lévi-Strauss la historia es una categoría de la razón, una variante de la estructura como, en otro extremo, lo es también el mito. El pensamiento, salvaje o domesticado, es estructuralmente el mismo. En su sistema, el hombre es un signo operativo en una lógica estructural, un momento inconsciente de un proceso que escapa a su necesidad de sentido. Esta crítica de la historia y del sentido despierta el interés de Paz, pero las conclusiones del antropólogo francés y del poeta mexicano son distintas. Al abolir la noción de sujeto, Lévi-Strauss postula un «nosotros» que no tiene conciencia de sí mismo. Esta negación del sujeto lo es del «diálogo de la conciencia consigo misma» y a su vez del «diálogo del sujeto con el objeto». La naturaleza es, pues, la que habla interminablemente consigo misma a través de nosotros, y por lo visto sólo el antropólogo sorprende algunos de esos cuchicheos. El hombre en sí es una ilusión porque es el signo momentáneo de una operación cultural que sigue leyes semejantes a las que rige el mundo natural. La cultura es una metáfora del espíritu que, a su vez, es una metáfora de los procesos naturales. Paz sintió, como confiesa en el prólogo de su libro, vértigo intelectual ante la lectura de la obra del antropólogo. No creo que sea muy arriesgado afirmar que debe haber sentido, junto a la atracción, un claro rechazo: es cierto que le atrae el proceso del pensamiento de Lévi-Strauss, sus concomitancias con el budismo y el complejo diálogo que se desprende de su obra



con la tradición moderna del pensamiento occidental, de Kant y Rousseau a Sartre. Pero no son menos las diferencias frente a ciertos extremos de su obra. Al final de su ensayo, Paz vuelve a hacerse las mismas preguntas que al principio: «¿Qué dice el pensamiento, cuál es el sentido de la significación? La naturaleza es estructura y la estructura emite significados; por tanto, no es posible suprimir la pregunta sobre el significado». Paz se pregunta por el sentido del significado, una pregunta que Lévi-Strauss ha expulsado de su obra. Para el marxismo todo sentido es histórico; para Lévi-Strauss («el marxismo corregido por el budismo», según Paz) el sentido se disuelve en la naturaleza y es una operación, una relación. Pero el budismo va algo más allá porque el sentido «se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: un Lo mismo que ningún lenguaje designa excepto el del silencio». Así vemos que, finalmente, Paz encuentra en la obra del antropólogo semejanzas extraordinarias con el budismo, y el budismo «es la malla que falta en la cadena de nuestra historia». Paz no explica esta necesidad, pero quizá sea deducible: el judeocristianismo ha supuesto una obsesión por la historia y una sacralización del cielo; el mundo de las pruebas y el mundo de los absolutos. El marxismo y sobre todo el leninismo supuso una sacralización de la historia: la esencia del hombre es histórica y sólo cumpliendo sus etapas revolucionarias podrá llegar a disolver las contradicciones y liberarse, realizar la historia y así negarla.

El papel que el budismo cumpliría entre nosotros y que el estructuralismo de Lévi-Strauss señala en parte, sería una superación de la historia, no por su negación, cosa imposible y que repugnaría a Paz, sino por su relativización. Paz va más allá de Lévi-Strauss y señala que esa relativización ha de conllevar una relación de los opuestos, una danza de alteridades que invoca no a un conocimiento sino a una sabiduría que ha de culminar en una poética y en una erótica.

Coda

Si hoy se habla del fin de la historia no es porque la historia haya terminado —sería absurdo y los que han argumentado esto lo hacen con teorías frágiles— sino, probablemente, porque está finalizando una manera de concebirla. Ese final descubre espacios vacíos que los nostálgicos querrán llenar de chatarras ideológicas o de nuevas supersticiones. Ante la falta de rostro del presente, Octavio Paz invoca a la poesía y al amor: ambos pueden «convertir al presente en presencia». En su reciente y espléndido libro sobre el amor y el erotismo, *La doble llama*, Paz reivindica la noción de persona como el fundamento de nuestra civilización. Sin ella no puede ha-

ber libertad verdadera. Liberación no es síntesis ni abandono, es reconciliación con la otredad constitutiva del ser.

El mono gramático puede leerse como una respuesta total (en la medida que reconcilia al ensayista y al poeta) a las preguntas que Paz se ha hecho sobre los desafíos de la modernidad en relación al sentido del hombre.

En él, el poeta es acicateado por el pensador y éste es rectificado por el poeta: mundo de reflexión y lógica poética, de conceptos e imágenes, es un mundo de paradojas que invitan a un saber *otro.* A la paradoja, el poeta responde con metáforas (¿qué es una metáfora sino una paradoja reconciliada, exaltada en su dimensión no abstracta?).

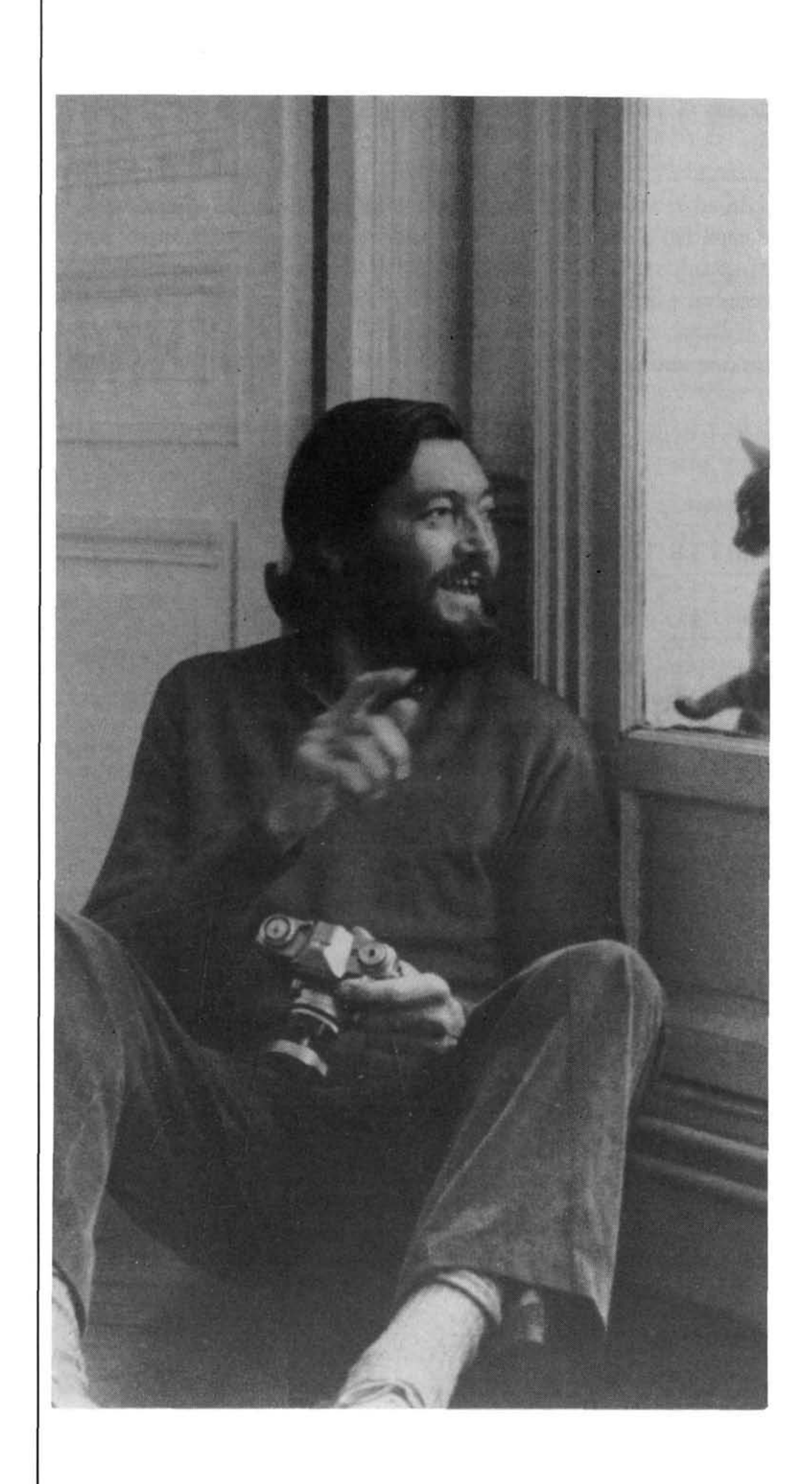
La poesía y el amor tienen cuerpo; ese cuerpo se llama tiempo y su dimensión es el ahora, es la casa de la presencia.

Juan Malpartida



Con Julio Cortázar en 1968

JULIO CORTAZAR
(1914-1984)



Apuntes cortazarianos

I. Babas surrealistas

Es sabido que la palabra *surrealismo* proviene de un atolondramiento del traductor, que fabricó un equivalente bárbaro del original *surréalisme*. Esta palabra alude a un realismo de lo sobrerreal, a un sobrerrealismo y no a lo que sugiere nuestra palabra, tan aquilatada ahora por el uso, o sea, lo contrario.

Conviene señalar su punto de partida: un obvio desmarcarse del realismo, que queda abajo, sobejano, inferior. Con su tiranía de la descripción, el discurso realista resuelve todas las cuestiones, de una vez para siempre. Por oposición, el surrealismo propone una productividad infinita de la imaginación libre que, según palabras bretonianas, «no perdona nada». Ante el objetivo realista (un intento maniático de hacer conocido lo desconocido, clarificar, obtener categorías taxonómicas más allá de los sentimientos), el surrealismo propone conservar el territorio de lo ignorado y aceptar el desconocimiento como estímulo de la creación.

Esta dinámica remite a la duplicidad de lo real que ya inquietaba a Novalis: paralelamente a lo que percibimos hay una segunda realidad imperceptible, de la que se ocupa el arte. Este avance sobre lo ignorado, lo desapercibido, lo inusual, que se mantiene, finalmente, como tal ignorancia, impercepción e inhabitualidad, da al surrealismo un primer sesgo libertario, que lo define como una propuesta y no como una escuela o un programa, y lo protege de institucionalizarse como de un peligro mortal. En principio, es imposible un *poncif* (un cuño o modelo) surrealista, como sí lo es, por ejemplo, clásico o realista.

El surrealismo no se desliga, pues, de la realidad en general, sino de la *realidad realista* como categoría acotada, consolidada (por criterios morales, políticos, históricos o científicos).

A esta pluralidad abierta de realidades corresponde una pluralidad de sujetos, desde el ángulo del personaje «creador». Cada sujeto lleva, paralelas, diversas vidas. Para razonar tal diversidad la lógica racionalista heredada no basta, en tanto se propone como asentada en la costumbre y como absoluta. Freud viene expresamente en auxilio del surrealismo y se acepta, por oposición al hábito, la «quimera» (estas figuras mitológicas que combinan diversos componentes animales son frecuentes en la imaginería surrealista).

Señalo, ahora, un elemento decisivo en la narrativa cortazariana que aparece a esta altura de la exposición surrealista: el realismo apela a un *observateur ordinaire*, hombre despierto que es juguete de la memoria y que queda atrapado en la espesura de la «primera realidad». La imagen surrealista, por el contrario, invoca a otro tipo de observador, capaz de transitar y cohabitar entre el sueño y la vigilia, de construir un tipo de imágenes que no asocien los objetos próximos, sino los objetos remotos, no ya por medio de una lógica de analogías y comparaciones, sino por vínculos que se reclaman de lo insólito, sólo y rigurosamente de ello. Esta estética de la lejanía aparece formulada, por ejemplo, en las propuestas teóricas de Pierre Reverdy.

La ruptura de la lógica institucional y hereditaria del realismo acerca el surrealismo al mundo alógico de la locura. Es un límite que no se franquea fácilmente ni se disuelve con lucidez, ni se asume con partidismo. No se trata de aceptar la categorización social de la locura (lo cual reforzaría la lógica de la «normalidad» que se intenta combatir) ni, tampoco, de proponer una nueva locura. Es un espacio incierto donde se sitúan tanto el loco Antonin Artaud, que acaba en un manicomio porque la sociedad toma por locura *real* su actitud alógica ante el lenguaje, o la reivindicación, como surrealistas, de los dibujos que el «loco» Robert Desnos publica en *Les feuilles libres.*

A pesar de su rechazo por la escolástica y el programa, Breton define:

> Surrealismo es todo automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.

Es decir: hay automatismos psíquicos impuros, y hay un funcionamiento irreal del pensamiento, taras de las que el surrealismo intenta curarse. Hay un pensamiento que no responde a la razón (entiéndase, tal vez, a la razón institucional) y que obliga a crear una nueva lógica, que desnuda su verdadera realidad, la sobrerrealidad o surrealidad. Lógica de la revelación y de la libertad, que confía en un sistema de relaciones ocultas que se ponen de manifiesto al observador extraordinario de la sobrerrealidad.

Tan no es una escuela, esta tendencia, que reconoce como surrealistas *avant la lettre* a escritores como Dante, Shakespeare, Lautréamont, Young, etc.

En esta duplicidad de realidades y de sujetos se instala lo central de la reflexión surrealista sobre la escritura y su comunicación familiar más honda con el psicoanálisis. Hay dos sujetos en la escritura, el uno consciente y el otro, inconsciente, que aparecen, alternándose y mezclándose, apenas se escribe con cierta velocidad que logra bloquear la censura consciente. Las palabras se siguen unas a otras, se solidarizan y se compensan, rompiendo la socialidad del lenguaje. Esta práctica de la escritura librada a sus auténticos automatismos aproxima la creación literaria a las investigaciones de Freud sobre el sueño, el chiste y la patología de la vida diaria, donde los lapsus y la rememoración onírica ceden la palabra a un sujeto segundo que se instala en una realidad segunda, todo ello a partir de una misma «realidad» de discurso que desmiente su tersura.

El pensamiento, pues, queda relativizado, ya que no puede dar sino relativamente la medida del mundo. La frase con la que se remata uno de los manifiestos del surrealismo *(L'existence est ailleurs)* alude a que la vida está en otra parte, está lejos, está fuera, tal vez a que la vida está fuera del pensamiento mismo, en cuyo caso volvemos a la vieja oposición vida/razón o estamos reclamando una nueva racionalidad, en consonancia con las inquietudes de muchas filosofías de la época.

Un espacio privilegiado de la meditación surrealista es el onírico. Se puede definir el campo mismo surrealista como el constituido por la continuidad del sueño y la vigilia, un no dormir nunca en que se asumen como un mismo contenido experiencial la lucidez y la alucinación del sueño. El sueño alcanza, de tal modo, la categoría de discurso primordial, no de discurso segundo o sustitutivo, mucho menos de patología desdeñable. El surrealismo se instala en el corredor que va de un espacio a otro, se apropia de la llave (y de la clave) de los sueños, y sintetiza las dos vertientes en una nueva realidad, superior a la heredada del realismo, a la que llama, como hemos dicho, *sobrerrealidad (surrealité).*

En este espacio de liberación imaginativa se supera la angustia de lo posible, ya que todo lo es. Se trata de la utopía del principio del placer, del impulso hacia la gratificación no coartado por ningún modelo fraguado por la realidad. «Todo lo maravilloso es bello, sólo lo maravilloso es bello». Maravilla, prodigio, milagro, se unen en esta categoría de lo inusual, en esta invasión del campo onírico al campo de la vigilia.

Los surrealistas invocan la lógica del sueño, distinta de la lógica de la razón, citando en su apoyo las teorías de Freud sobre el sueño como discurso residual de la vigilia, y las observaciones de Pierre Janet sobre la escritura automática. Se trata de llevar a la conciencia diurna las estructu-

ras discursivas del sueño: un sujeto pasivo, a quien «le ocurren» cosas y que no puede ver su rostro en los demás ni en el espejo (no los hay en los sueños). Las tres actividades privilegiadas del quehacer surrealista son, precisamente, la hipnosis, el juego y el sueño.

¿Es posible una escritura automática que se valga de otra escritura distinta que la institucional? Aparentemente, no. Los surrealistas se valen de una y de otra, provocando una síntesis necesaria: la retórica surrealista, que es su gran aporte a la historia de la literatura. Por eso, a la vuelta de los años, Etiemble hablará de Breton como de un clásico francés y Jean Cocteau ingresará en la Academia Francesa provisto de un espadín diseñado por Pablo Picasso.

Cabe decir algo acerca de las implicancias políticas del surrealismo y de sus relaciones con la política que, de algún modo, también puede denominarse «institucional», aunque haya que incluir en las instituciones a la revolución social en persona.

Como el dadaísmo, el surrealismo plantea un rechazo anárquico por la historia, cuya figura sería la levedad del paso humano sobre la nieve. Ante tan endeble herencia, se impone volver al principio y refundar la sociedad a partir de un nuevo pacto entre iguales. Esto parece un postulado libertario, ácrata, bastante poco compatible con la idea socialista o comunista de la revolución como la maduración de las condiciones objetivas de un proceso histórico que lleva a la crisis y al estallido revolucionario, apenas exista un partido en condiciones de conducir dicho proceso. Aunque el surrealismo proclama su amor a la revolución (sic), en rigor lo que propone es una revuelta anárquica y ello explica sus malas relaciones orgánicas con las formaciones revolucionarias, en especial con el Partido Comunista.

La discusión se plantea en los años treinta, cuando ciertos surrealistas, como Louis Aragon y Paul Eluard, se adhieren al comunismo. De 1932 es el texto de Aragon *Misère de la poésie* y de 1935 la *Position politique du surréalisme* de Breton, quien llegará a proclamar a León Trotsky como jefe mundial del movimiento.

En este terreno el surrealismo muestra más obvias contradicciones y exhibe una disimulada vocación de institucionalizarse y ejercer el poder cultural. Si bien defiende la fiesta como forma normal de lo cotidiano, rechazando la imagen de una sociedad basada en el esfuerzo y el trabajo, apunta a un compromiso político sin condiciones y sin doctrina, abierto y anárquico (cuestionado por teóricos marxistas como Henri Lefebvre). La evidente oposición a la burguesía no se practica desde una perspectiva de clase (convertirse en la voz del proletariado o de su partido) sino reivindicando la figura del desclasado (Marx, Lenin) como protagonista de las revoluciones.

En último análisis, el conflicto del surrealismo con los partidos revolucionarios es una disputa en torno al poder doctrinal. De la revolución surgen Estados muy impregnados de principismo doctrinario, que dejan poco margen a la libertad creadora y, por el contrario, proponen un arte reglamentado y académico. Esto se lleva mal con el libertarismo surrealista, lo cual culmina en una rehabilitación del arte frente a la revolución y una reivindicación de lo posible que supone extremos de craso realismo.

No compromiso absoluto, estado completo de distracción (opuesto a la contracción revolucionaria y a la abstracción conservadora), la belleza como lo perpetuo convulso, llevan a la vulgarización del surrealismo como conjunto de tics, a la institucionalización de su estética, a su «sorbonización». Estos problemas no son gratuitos a la hora de considerar la evolución política de Cortázar, un hombre que pone el arte en el lugar de la religión y lo desplaza por el credo revolucionario, a la vez que tiene relaciones a veces pacíficas y a veces conflictivas con la institución revolucionaria comunista.

En cualquier caso, rescato el momento en que el surrealismo se transforma en una institución de la literatura francesa y en un código expresivo, o sea, en una retórica. Ello posibilita que, con desfase de tiempo y traslado en el espacio, pueda aclimatarse lejos del París de la entreguerra, en la Buenos Aires donde se forma el joven Cortázar.

Nuestro escritor ha proclamado en distintas épocas su deuda con el surrealismo. Ya tempranamente, en 1949, escribía en una revista porteña que, por paradoja, se llamaba *Realidad:*

> El vasto experimento surrealista me parece la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado. A su vez, la actitud surrealista (que tiende a la liquidación de géneros y especies) tiñe toda creación de carácter verbal y plástico, incorporándola a su movimiento de afirmación irracional.

Años después, en 1962, dirá en *Algunos aspectos del cuento:*

> En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena.

Me parece que una figura esencial para vincular a Cortázar con el surrealismo y a todas las poéticas contemporáneas, es la de Arturo Marasso, su profesor en la Escuela Normal de Buenos Aires, muy anoticiado de simbolismo francés, de Baudelaire, de Rimbaud y que define al primer Cortázar que escribe poemas bajo el seudónimo de Julio Denis. En la década del treinta, la poesía francesa dominaba buena parte de la joven producción argentina: por un lado, la figura hegemónica de Valéry (unida a Eliot, Juan Ramón y Jorge Guillén) alimentaba la llamada «poesía pura» que campaba

en la revista *Sur.* De otro lado, el surrealismo de escuela mostraba los modelos tardíos de Saint-John Perse y Lubisz Milosz, que se remontaban hacia las fuentes de la escuela sin escuela.

Todo esto cayó a la vez sobre el joven Cortázar y no es difícil advertir que, más allá de su devoción por Artaud (hay un artículo suyo sobre el tema, precisamente, en *Sur,* muestra de aislada atención de la revista por el campo surrealista y de la posición marginal de Cortázar dentro de ella), lo que Cortázar recibe del surrealismo es un orden de imágenes y una teoría acerca del hecho estético, para ejemplificar lo cual vale acercarse a *Las babas del diablo.* En esos años (década del cincuenta) el surrealismo argentino se transforma en tendencia organizada y aparecen órganos propios como las revistas *Letra y línea* de Aldo Pellegrini, y *A partir de cero* de Enrique Molina. Con posterioridad (digamos, desde el éxito editorial de *Rayuela*), Cortázar contribuirá a una difusión masiva de las fórmulas surrealistas, incorporando al gusto mayoritario del público lector muchos recursos expresivos de la escuela.

En *Las babas del diablo* pueden señalarse algunos rasgos definitorios de surrealismo que intentaré describir a continuación.

1.°) *Ruptura del lenguaje institucional a partir de una reordenación de sus componentes (deconstrucción):* «Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros». Esta premisa apunta en dos direcciones contrarias: la necesidad de contar una historia con un lenguaje no institucional, y la imposibilidad de refundar el lenguaje a partir de su deconstrucción. La síntesis de estas dos direcciones es la vacilación metódica acerca del sujeto de la narración, que hace de ésta, a su vez, una anécdota vacilante y ambivalente.

2.°) *El sujeto de la narración:* se nos advierte al empezar: «Nunca se sabrá cómo habrá que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada».

A su vez, durante el texto, tenemos tres sujetos narrantes: una primera persona «viva», una primera persona *muerta* y una tercera, digamos, «clásica». Desde luego, según qué sujeto narra, la historia varía, lo mismo que la posición del lector.

Si la narración es en segunda persona, el vocativo cede la palabra al lector, en tanto que la tercera supone la transmisión de datos «objetivos» que estarían «fuera del texto», vehiculizados por éste, y que cualquiera podría obtener de modo impersonal. La primera persona, obviamente, propone una perspectiva personalizada y relativa (un «punto de vista») que deja

al lector con un mayor margen de desconfianza y libertad que la tercera, y a la narración con mayor apertura y laxitud informativa.

Si a ello se agrega la posibilidad de que el narrante sea un muerto, el conjunto adquiere el carácter de una fantasmagoría y reclama, en consecuencia, una lógica de lectura también fantasmagórica.

En cualquier caso, sabemos, además, que la narración no es lineal, que sus elementos pueden ser alterados en su ordenación a partir de la propuesta: «...he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo».

3.°) *Privilegio del ojo:* el ojo es un órgano privilegiado en la imaginería surrealista, a partir de que el surrealismo es el acceso a esa realidad eminente o superior por medio de una visión especialmente atenta. Recordemos la toma inicial del *Chien andalou* de Buñuel-Dalí: el hombre que corta el ojo de la mujer y la serie de imágenes libremente asociadas que siguen a esta pérdida de la visión normal, metáfora de la sobrevisión surrealista. Recordemos, también, la cantidad de ojos que suelen poblar la pintura de esta escuela.

En *Las babas...* el ojo está privilegiado por el hecho de que el «protagonista» es un fotógrafo y, si se quiere, un *voyeur,* mirón o escopófilo que quiera llamarse, alguien que goza introduciéndose visualmente en la intimidad ajena, si es posible con algún componente sexual.

El final del relato, precisamente (y como enfatizante de que la actividad que lo constituye es la de mirar), es una cesación de la mirada: lo que no puede mirarse, no puede contarse: «...yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota».

El otro elemento visual fundante del relato es la visión misma (la visión «objetiva», el aparato de ver) que se convierte en sujeto autónomo y se torna metonimia por medio del mecanismo que representa la cámara fotográfica. Con ella colabora el gabinete de revelación y ampliado, donde se producen las imágenes que contarán la «otra» historia. La narración es un sujeto distinto del narrante, le «dice» a éste una serie de cosas que también sorprenden al lector, si se admite la regla del juego revelador. Las fotos contarán una historia vista segunda que no es la historia vista primera que vio el narrante. He aquí, pues, la duplicidad de sujetos del surrealismo y la doble historia, la vida paralela, esa existencia que está en otra parte y que, por ser íntima y familiar al tiempo que ignorada, remite a la categoría psicoanalítica de lo siniestro.

Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le opone insidiosa... si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizás elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena.

4.°) *La oposición costumbre-prodigio:* «Las costumbres son como grandes herbarios», se afirma en el cuento, sugiriéndose que la costumbre torna en clasificable y muerto, en visible y expuesto lo que alguna vez estuvo vivo.

Para el surrealismo (como para la teoría de lo cómico de Bergson, la poesía pura como lenguaje no cotidiano en Valéry y los formalistas rusos, etc.) la belleza es lo prodigioso que surge de la interrupción en la continuidad de lo habitual.

...nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; son cosas que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa...

O sea: contar es contar lo irregular que surge de una visión atenta de la realidad que da acceso a una sobrerrealidad. Entonces ésta se impone como la verdadera y exige la constitución de un nuevo sujeto que dé cuenta de ella.

5.°) *La textura de la historia narrada:* este cuento narra varias historias paralelas, ninguna de las cuales excluye a la otra (obra abierta), partiendo de la univocidad de los datos. Es decir: la historia es equívoca, pero la información es tersa.

Estas historias pueden sintetizarse así:

a) Un fotógrafo *voyeur* sale a pasear por París y sorprende una escena en que pueden situarse las relaciones entre una mujer madura y un adolescente, tal vez cargadas de elementos incestuosos por ser ella su madre.

b) El fotógrafo toma unas fotos en las cuales aparece una segunda historia que él no percibió en su paseo primerizo: un señor con un sombrero gris está involucrado en la historia, señor al cual el fotógrafo atribuye carácter homosexual y que se vale de la señora para conseguir al muchacho.

c) El cuento narra cómo se pasa de la historia primera a la historia segunda. He aquí su primera lectura.

d) El fotógrafo muere en circunstancias que la narración escamotea. Aquí se abren numerosas perspectivas: muerte accidental, natural, suicidio, participación en un momento de la historia en el cual la violencia provoca la muerte del fotógrafo.

e) El fotógrafo mirón fantasea toda la historia segunda, proyectando su propia fantasía homosexual, de seducción silenciosa, prostitución y compulsión, sobre unas imágenes que le sirven de soporte.

f) El narrante no es fotógrafo, sino traductor, y toda la historia cuenta cómo «miente» al lector persuadiéndolo de que ha vivido todas las circunstancias que, en rigor, está inventando en el texto mismo.

De estas lecturas posibles y de las que el lector pueda añadir, rescato una escena que hace a la teoría de la visión surrealista: el revelado de



las fotos aporta otra historia que la aparentemente vivida, la costumbre es vencida por lo insólito y un segundo sujeto (la cámara de fotos) narra una segunda historia, la «existencia que está en otra parte».

La aparición de este sujeto segundo alude al título del cuento y a su traducción (las babas del diablo son los hilos de la Virgen): en cualquier caso, un elemento sagrado, de carácter maligno o benigno, interviene para que se produzca la mutación de lo narrado. La mutación, esencia del discurso surrealista, desplaza al objeto que ocupa el sitio de lo sacro y muestra su capacidad ambigua para aludir a lo demoníaco y a lo virginal.

Para cerrar un texto que no puede cerrarse y redondear esta ligera exposición de ítems surrealistas, sugiero al lector que deje inmediatamente de leer estas páginas y vaya al cine a ver *The rear window (La ventana indiscreta)*, el film de Alfred Hitchcock que, sin duda, debió ver con gusto Julio Cortázar. Se trata de la más gráfica y divertida ilustración a las teorías surrealistas sobre la obra de arte. Cuando vuelva del cine seguiremos conversando.

II. Jugando a la rayuela

La literatura contemporánea parece haber nacido bajo el signo de la imposibilidad. Mallarmé nos ha llenado la cabeza de blancos, Rilke, de silencios y Apollinaire, de visiones que no pueden ser reducidas a palabras. Los dadaístas balbucean y los estridentistas, gritan. Los futuristas, seguramente, preferían el rugido de un motor a la cadencia de un alejandrino.

Algo similar ocurre con la narrativa de este siglo que estamos viendo terminar. En memoria de Cervantes o, por mejor decir, de ese casi personaje que no sabremos nunca si se llamaba Quijano, Quijada o Quesada, ni en qué lugar de La Mancha tenía su casa, los novelistas del siglo XX nos señalan inaprensibles fantasmas, por ejemplo femeninos, dicho sea en obediencia al tópico de que las damas van primero, en los teatros o en los naufragios: inasible Nadja de Breton, inasible Artine de René Char, ausente Rebeca de Dafne du Maurier.

Gregorio Samsa se ve a sí mismo como una cucaracha, por tanto, incomparable con sus semejantes, que han dejado de serlo. No tendrá identidad, ya que los otros no son su espejo, ni él puede serlo de nadie. El narrador proustiano carece de nombre, salvo para su amada Albertine, pero ignoramos si es su nombre «auténtico» o una mera contraseña de la prisionera con su carcelero. Por otra parte, cuando dicho narrador intenta recobrar su pasado, se da cuenta de que no existe, que ha pasado de largo y que sólo sirve como excusa para organizar un bello texto. Él quisiera ser readmitido en el hueco que dejó en el tiempo perdido, pero cuando llega a

los primeros capítulos de su propia biografía, se ve en ella como un extraño al cual cierran el paso o están a punto de expulsar.

¿Qué enseñan los maestros a Hans Castorp en la mágica montaña? Lo mismo que los maestros endemoniados de Dostoievski al atormentado Stavroguin: nada, pues sus discursos se neutralizan y enervan mutuamente. Musil nos contará la historia de un hombre sin historia, de alguien que no tiene nada propio, que está disponible, en abstracto, para que no le ocurra nada: un hombre sin facultades. Joyce hará del discípulo un dédalo, un laberinto. No se encontrará jamás con su maestro, perdidos ambos en la dispersa Dublín. El maestro, a su vez, no se encontrará nunca con la imagen de su padre, pues la cadena sucesoria que hace posible la existencia del héroe, se habrá roto. En otro laberinto, el de las apariencias, se extravían los personajes de Henry James, para los cuales los demás son, tal vez, meras fantasmagorías, restos apócrifos de una escritura secreta, palabras mal entendidas en una lección apresurada e ineficaz.

El inventario podría seguir y nos convertiríamos todos en clientes de una pesadísima notaría histórico-literaria. He tomado estos apuntes de memoria para hallar en su población de imposibles personajes de novela, a Horacio Oliveira, el imposible personaje de una de las tantas novelas imposibles de nuestro siglo. Una trayectoria de rayuela, que va del Infierno al Cielo, cuando ya no hay dioses, o sea, cuando ya no hay Infierno ni Cielo. Queda, eso sí, la densa población de ruinas de una cultura, la posibilidad de dar saltos de un casillero a otro, ir o volver, lo mismo da: una historia descabalada, sin vértebras ni eje (un psicoanalista diría: castrada), aquellas mencionadas ruinas que abrigan, aunque ya no constituyan un orden del espacio, un edificio, como suponemos que alguna vez lo fueron.

Parienta de Artine, de Nadja, de Rebeca, la Maga lleva, por irrisión, el nombre que suele identificar a esas mujeres prodigiosas que, en las novelas de caballería, junto a una fuente, en un claro del bosque o montando una culebra gigantesca, revelan al caballero andante los secretos de su propia e ignorada fortaleza. Pero la Maga no tiene historia cierta ni puede formar con Horacio un ser doble y simple a la vez, la pareja de amantes que se perpetúa en el hijo. El niño muere y la Maga desaparece, envueltos todos en la neblina de una conversación erudita e inoperante.

Rayuela es, por todo esto, una frustrada crónica de un frustrado camino de perfección, en un mundo donde no hay caminos ni perfecciones.

No hay caminos ni andaduras. Da lo mismo estar del lado de allá, del lado de acá o en cualquier lado. Todos los lugares son transitorios y extraños para el sujeto que los atraviesa sin poblarlos. El orden o el desorden de lectura del libro incide sobre lo mismo: por utilizar una fórmula cortazariana, se trata de un modelo para armar que se desarma constantemente.

Los espacios finales del héroe no son la sala del trono ni el pedestal del monumento, sino sus irrisiones correlativas: un circo, un coche de policía donde se mezclan cirujas y prostitutas, un manicomio.

Es obvio, y ha sido reiterado más de la cuenta, que *Rayuela* es un libro de exilios y exiliados. Que si el exilio es voluntario o no, que si Cortázar lo llevaba mejor o peor, etc. En una clave puntual, anecdótica, fechada, este libro sí puede entenderse como la alegoría de una historia personal que consistiría en buscar el lugar propio fuera de la propiedad. Más aún: podría leerse como el autorretrato cultural de cierto tipo de argentino, un hombre de cultura portuaria, que se va a buscar fuera de sí, lejos, en los míticos epicentros de la cultura supuestamente universal.

Pero, más allá, *Rayuela* es una fábula descoyuntada sobre la ajenidad del mundo, sobre la extrañeza del mundo, para un hombre que sólo cuenta con una seña de identidad inconmovible: su carácter mortal. Despojado de dioses y reaseguros celestiales, la única trascendencia del hombre contemporáneo es su muerte. Lo único real que sobrevive en un mundo hiperreal es, por paradoja, la muerte, según podría glosar algún posmoderno. En la espera del garabato final, Cortázar dispone los fragmentos de una novela imposible, los dispersa, los mezcla, los repite. Podría haberlos prolongado enésimas veces más, reducirlos a la mitad o a la cuarta parte, haberlos enfilado y desordenado con claves superpuestas de lectura que, finalmente, se abren a otras claves de enfilamiento y desorden como quien resuelve y saca de la bolsa las fichas de una lotería de cartones.

Se han arropado los fragmentos que son *Rayuela*, sus intersticios de desesperación, con una sólida encuadernación y con la amigable compañía de unos cuantos sabios. Una vez más, intentamos que no se nos despiece, por decirlo en argentino: que no se nos descangalle, pues así está la vida de estos héroes, como quiere el tango, *fanée* y descangallada. Por las rendijas sentiremos, de nuevo, el insoportable vértigo de la muerte. Pero lo paliaremos, asiéndonos fuertemente a la bella palabra, mientras resista y nos conceda su pasajera posada.

III. Así que pasen treinta años

La relectura de *Rayuela*, a propósito de la robusta edición Archivos *, convoca, para cierta gente, un folclore de época. En 1963 teníamos veinte años y una confusa devoción que mezclaba, como en la propuesta cortazariana, el esoterismo de Pauwels y Berger (la revista *Planeta*, *El retorno de los brujos*) y la revolución tercermundista (Cuba, Argelia, enseguida Viet-Nam, el hieratismo mandarinal trufado con citas léninistas de Mao-Tse-Tung). Y

* *Julio Cortázar:* Rayuela, *edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, con colaboraciones de Jaime Alazraki, Gladis Anchieri, Ana María Barrenechea, Alicia Borinsky, Sara Castro-Klarén, Haroldo de Campos, Milagros Ezquerro, Graciela Montaldo y Flor María Rodríguez Arenas, Archivos, Madrid, 1991, 814 páginas.*

más: el jazz entonces «moderno» (Telonius Monk o Charlie Parker), con los tangos parisinos de Astor Piazzolla y los conciertos del barroco Vivaldi, el campanudo cine de la *nouvelle vague* con los Beatles, tan llenos de novedad y de nostalgia.

Si se me concede la primera del singular debo añadir algunas precisiones. En 1959, cuando se publicó *Las armas secretas*, me gradué en la Escuela Normal de Profesores de Buenos Aires, donde Cortázar se había «recibido» en 1932. Con los cuentos de *Las armas...* se empezó a considerar al autor, todavía desatendido, de *Bestiario*. Si no pasaba al gran público, al menos merecía la atención aprobatoria de los más leídos, que lo contemplaban como a un renovador de la literatura cuidadosa y cosmopolita de familia borgiana, frente al estallido neopopulista y neorrealista que ocurría en la Argentina literaria del sesenta.

No recuerdo que alguien evocase al joven Cortázar en la Escuela Normal del 59. Sí, en cambio, se tenía memoria de su mujer, Aurora Bernárdez, una de las primeras profesoras que enseñó en aquel reducto del normalismo masculino. Sus clases de francés de los años cuarenta marcaban un antes/después en la vida monosexual de la Escuela.

Pero hay algo más significativo en la biografía espiritual de Cortázar que se vincula a su paso por la Normal, lugar por donde también circularon otros alevines de celebridad literaria: Enrique Discepolo, Leopoldo Marechal, David Viñas, los fundadores de la nueva crítica de la revista *Contorno:* Juan José Sebreli, Oscar Masotta, Carlos Correas. La Normal, fundada en 1874, fue una institución positivista matizada de krausismo, por la obra de pedagogos como Alfredo van Gelderen y Pablo Pizzurno. Pero luego se empezó a deslizar hacia la crítica espiritualista y vitalista del positivismo. En este sentido, es clave para la evolución de Cortázar su encuentro, en la Normal, con Arturo Marasso, buen conocedor de la poesía francesa de fin de siglo y del modernismo (recuérdese su eruditísimo libro sobre las fuentes de Rubén Darío). En la Normal, Ángel Vassallo enseñaría a Bergson y Vicente Fatone mostraría su interés por las filosofías de la India. De algún modo, la trayectoria mental de Cortázar.

Como es sabido, los primeros trabajos de Cortázar están firmados por Julio Denis. La vacilación en el apellido se refiere al nombre del padre y conviene retener el dato. Arriesgo algo más: el «primer» Cortázar, o pre-Cortázar, viene de una quebrada mentalidad religiosa. Ha perdido la fe en la realidad de lo sagrado, que se convierte en un aterrador vacío: el hueco central del mundo, que lo vuelve pesadillesco, caótico y demencial. Marasso, a través del par Rimbaud-Mallarmé, le propone un sustituto: la religión del arte. En la revista *Huella*, en 1941, escribe Julio Denis estas palabras recuperadas por Jaime Alazraki y que se refieren a Mallarmé:

Nada lo satisface. Desangrado en el esfuerzo, deshumanizado al fin —cuando cayó en el total hermetismo del que lo libró la muerte—, su obra es una traición a lo vital, un intento de salirse de sí mismo en lo que tenía de hombre complejo y arraigado en lo telúrico. Sus poemas miran hacia lo absoluto y dan resueltamente la espalda a este aquí y abajo que fue amargo cáliz.

Si asocio a Rimbaud con Mallarmé es para marcar su oposición complementaria: Rimbaud se sumerge en la vida y Mallarmé invoca el absoluto, dos variantes del silencio. Para Cortázar, lo sagrado (bajo las formas de lo gratuito, lo gracioso de la Gracia) será el elemento que, por medio del arte (cuya manifestación privilegiada es la música) romperá la costra de la vida cotidiana y mostrará la pulpa de la verdadera vida (Rimbaud) y el encuentro con lo absoluto (la nada, el silencio, la locura y el entusiasmo de la desujetación: Mallarmé).

El arte es la manera «fuerte» de romper con la historia, de despertar de la pesadilla que es la historia, según desea Stephen Dedalus. Es, en la otra vertiente cortazariana, la superrealidad de los surrealistas. Recuperación del origen y refundación del mundo, la religión del arte se convertirá, en el Cortázar de *Reunión*, en la revolución: un caudillo, investido del carácter del Cristo Pantocrátor, situado en el espacio utópico de la isla, fundará el mundo nuevo cuyo modelo es una música de Mozart.

Cortázar desechó algunos títulos para decidirse por *Rayuela*. De ellos me quedo con dos, *Mandala* y *Almanaque*, porque, quizá, definen, con extrema austeridad, el conflicto que tensiona al libro: las contradicciones entre el mandala y el almanaque, el orden y la historia, lo sagrado y lo profano. El hombre cortazariano, insatisfecho del almanaque (el tiempo de la caducidad histórica, de la eventualidad lineal) se encamina al centro del mandala, que está vacío y da vértigo. No hay árbol del mundo, ombligo cósmico ni piedra fálica que sirva para sostener la clave de la bóveda. Hay locos, payasos y *clochards* que miman las ceremonias de la sinrazón.

No hay elemento axial, central, ordenador. No hay —se dijo antes— nombre del padre. Oliveira, como Johnny Carter y otros «perseguidores» cortazarianos, buscan al padre en un cosmos que, por carencia paterna, se ha tornado laberinto y caos. No lo hallarán y tratarán de sustituirlo por el arte y la revolución, sustitutos, a su vez, del perdido ordenamiento religioso.

En este sentido, puede ser útil repensar los triángulos amorosos cortazarianos. El matrimonio y el hermano muerto/inmortal de *Cartas de mamá;* el fotógrafo, la mujer y el hombre de *Las babas del diablo;* el escritor, el músico y su mujer en *El perseguidor;* y, en *Rayuela:* Oliveira con la Maga y Gregorovius, con Talita y Traveler, con Berthe Trépat y Valentin. Son triángulos donde la mujer señala a un hombre ante la atención de otro pero, al mismo tiempo, le bloquea el acceso a ese otro. Quizá se trate de

la madre que indica y tacha al padre, lo cual explicaría su ausencia (la de éste) en el conjunto. También cabe advertir que la relación entre los dos varones, cubierta por el tabú que protege al padre y por la prohibición del homoerotismo (explícito entre Bruno y Johnny, por ejemplo), es un vínculo fascinante e indeseable, que refuerza la prohibición y el bloqueo antes mencionados.

Este lazo necesario e imposible entre el hijo y el padre excluye al hijo de la paternidad (las mujeres de *Rayuela* tienen un niño enfermo y/o moribundo, Víctor o Rocamadour, que no es hijo de Oliveira: el padre es siempre otro) y lo arrincona en una perpetua adolescencia. Busca de lo absoluto, radicalidad, falta de situación en la sociedad, errancia en medio de una tribu o *patota* (el Club de la Serpiente), caracterizan a Oliveira como a un perpetuo adolescente. Curiosa y sintomáticamente, es lo que ocurre en otras fuertes novelas argentinas de esos años: *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato y *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez. Hay una zona del imaginario social dominada por la figura del adolescente que no puede crecer porque no puede invocar con validez el nombre del padre. Más sugestivo aún es pensar que otros textos señeros de la novelística argentina también aparecen marcados por figuras de adolescentes: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal.

No hay, pues, como algunos críticos sostienen, un cuestionamiento de la novela en este texto que excede los géneros y no cumple con ninguno. Hay la imposibilidad de hacer una novela en torno a un personaje como Oliveira, que no puede cumplir etapas, niega la historia y está prisionero en la compulsiva repetición de una escena: el hijo en camino hacia el padre que el bloqueo materno convierte en un Dios ausente.

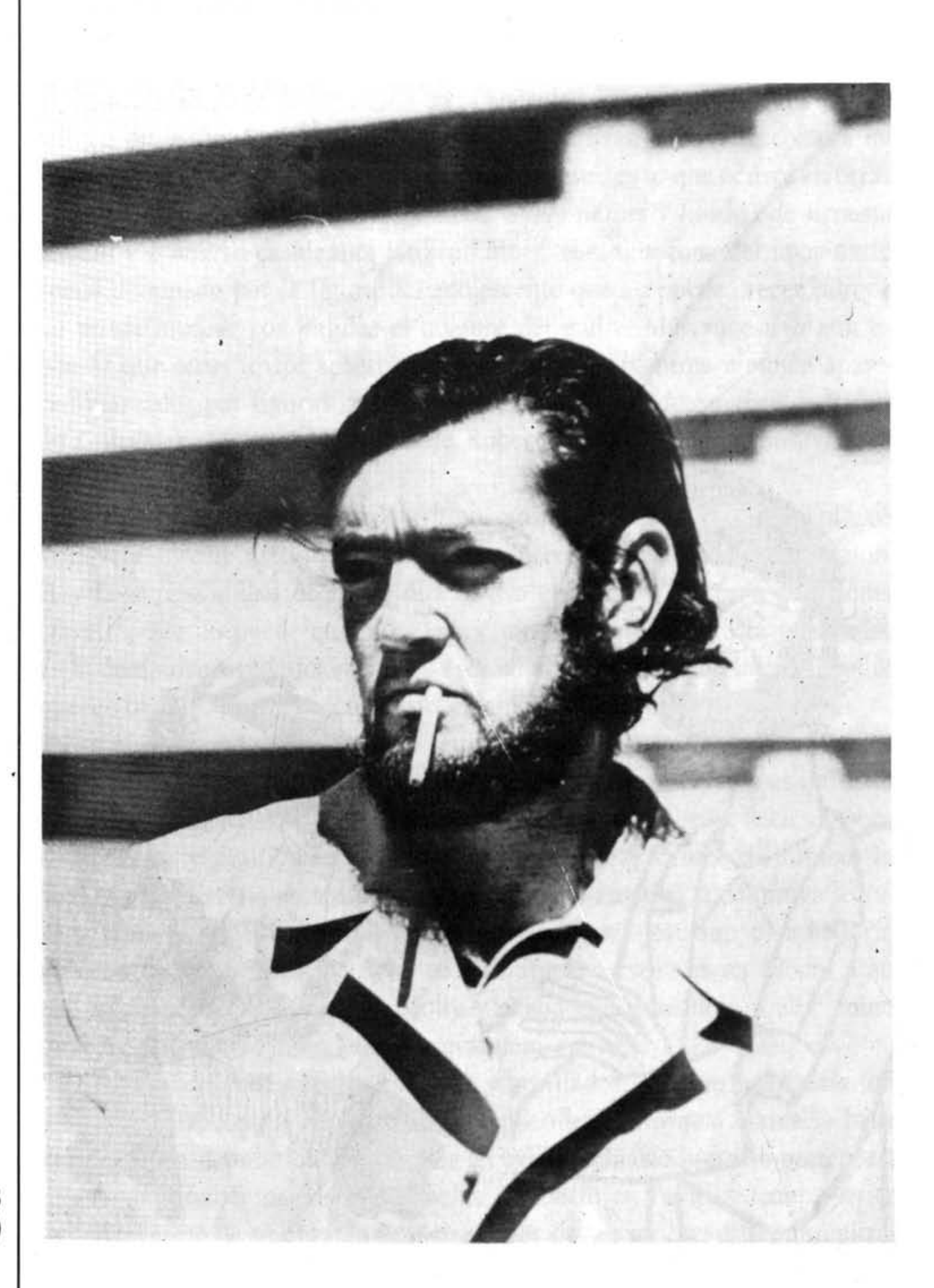
Esa ausencia se cubre, en otro sentido, con la figura de Morelli, que es el comentarista privilegiado y el director de la lectura. *Rayuela* es un texto vigilado y conducido, muy en contra de lo que acostumbra a decirse sobre su apertura y multidireccionalidad. Es insistente y carece de rumbo, lo cual es muy distinto. Abusivo y carente, como lo adjetivó la primitiva lectura periodística, invoca el ejemplo mayor del *Ulysses* joyciano, otra historia de desencuentros filial-paternos, en que Stephen cree ver en Bloom a su padre, cuando éste es hijo de Molly y acaba conduciéndolo a ella, como un hermano mayor mezclado de alcahuete.

Cortázar, autor de cuentos concisos y perfilados, fue, hasta *Rayuela* (un texto «difícil», complicado y culterano), poco leído. *Rayuela* marca la hora de su intensa popularidad en un país a cuyo imaginario literario pertenece, no obstante haber nacido en Bruselas y muerto en París, y tener escrita la mayor parte de su obra en Francia. Podemos pensar que esta puntualiza-

ción nacional es prescindible, si tenemos en cuenta que Cortázar escribe en español y pertenece al universo de sus lectores. Ambas opciones son válidas y no se excluyen. Su astucia consiste en haber pensado la patria como exilio, lo que hizo de Buenos Aires y su Escuela Normal el escenario donde un modelo humano del siglo XX parte en busca del inhallable centro del mundo.

Blas Matamoro





En La Habana, 1968
(Foto de Chino Lope)

Ocho tipos de ciframiento y desciframiento en la obra de Julio Cortázar

Fundamentación

El empirismo miope y el impresionismo desenvuelto han hecho que la exégesis literaria no se haya apropiado todavía, profunda y sistemáticamente, las nociones de ciframiento y desciframiento. Más aún: los dos conceptos han sido separados, pasándose por alto su necesaria ligazón. En el plano teórico, la así llamada ciencia de la literatura se ha contentado con evocar, esporádicamente, sólo el ciframiento, mientras que, en el plano práctico, la crítica literaria se ha entregado sólo a desciframientos locales, movida más bien por el afán de ingeniosidad. Las presentes páginas se proponen sacar a la luz, desde la obra cortazariana, las importantes posibilidades interpretativas que entraña la correlación «ciframiento-desciframiento» no sólo como perspectiva general de aproximación, sino también como procedimiento de análisis. Al ser este tema tan poco investigado, se impone de modo previo una doble operación, esto es fundamentar epistemológicamente el empleo de las dos nociones y elucidar la posición metodológica mejor adaptada a las mismas.

Para fundamentar dicha correlación vamos a relacionar el ciframiento y el desciframiento con los conceptos homólogos de «aporía» en el pensamiento filosófico y de «puesta en problema» en el científico. Admitiendo con Nicolai Hartmann[1] que el proceso cognoscitivo atraviesa tres estadios, a saber: a) la descripción de los hechos que proceden de la información inmediata, sensorial, b) el descubrimiento y la formulación de las aporías

[1] Systematische Philosophie in eigener Darstellung, *trad. italiana, 1943, Bompiani, Milano, p. 132.*

y los problemas que captan las «dificultades» de lo real (parcialidad, precariedad, incoherencia) y c) la elaboración de un sistema filosófico que las supere o de una teoría científica susceptible de resolverlas, resulta claramente que en este proceso —percepción empírica, aporética y teoría explicativa—, el ciframiento corresponde a la segunda fase (el problema) y el desciframiento, a la tercera (la solución). Volvemos así a la antigua aseveración que toda la actividad humana —luego también la cognoscitiva— se constituye y acierta mediante la confrontación con un obstáculo, gracias a la superación de una dificultad. En el caso de la creación literaria, el esquema adquiere más complejidad, puesto que el obstáculo erigido por el ciframiento puede ser dado al creador por la realidad, pero puede también ser inventado adrede por él mismo. A su vez, el desciframiento puede utilizar medios diferentes, ya que éstos tienen la misma finalidad: la de enriquecer y profundizar la existencia artísticamente representada.

En cuanto a la fundamentación metodológica, creo que los más apropiados procederes para analizar y enjuiciar los textos en que se incorporan el ciframiento y el desciframiento son los dimanantes de la teoría de los sistemás y del enfoque tipológico, tal como he tratado de mostrarlo en mi estudio *Prolegómenos a una teoría de la novela hispanoamericana*[2]. Aquí diremos sólo que, bajo esta perspectiva sistémica, la obra literaria aparece como un sistema semiótico de sentido y valor estéticos, sistema que responde a las solicitaciones básicas, en general histórico-sociales, por una modelación ejemplar de la existencia humana. Para interpretar el sistema literario (que puede ser obra aislada, creación global, corriente, género o estilo), no se recurre a nociones formadas mediante la abstracción y generalización, como en las ciencias de la naturaleza, sino a tipos que se obtienen prolongando e intensificando las tendencias características, potenciando los rasgos definitorios. Algo semejante a lo que ocurre en las matemáticas y la geometría, cuando «se pasa al límite». La serie de los números «va» hacia un límite que es el infinito y un polígono que multiplica sus lados «tiende» hacia el círculo. Por lo tanto, el tipo define, pero al mismo tiempo atrae y orienta, indica un estado plenario al que la obra ha de abrirse y acercarse sin cesar. Dentro de cada tipo, se repite la correlación integradora de fuertes elementos tensionales entre el reto *(input, challenge)* y la contestación creadora *(output, response)*. Es la misma tensión que se da entre el ciframiento y el desciframiento, así como la solución que brinda el último patentiza un carácter tendencial, tipológico en el sentido mencionado.

Al sacar su materia de los textos cortazarianos y ordenándola según las relaciones entre lo real y lo transreal —lo imaginario *lato sensu*—, los ocho tipos que vamos a establecer admiten y hasta solicitan, como pasa en todo comienzo, complementos y enmiendas.

[2] *Publicado en la* Revista Nacional de Cultura *(Caracas), núm. 226, 1976. Para la orientación general, véase* Trends in general systems theory, *New York, 1972, especialmente los estudios de Bertalanffy, J. H. Milsum y Walter Buckley.*

I. Ciframiento por máscara

El primer tipo de ciframiento[3] resulta de la superposición de dos planos —ambos dentro de lo real— de los cuales uno, aparente, engañoso, cubre y esconde al auténtico, al verdadero. Este proceder de ciframiento por máscara es el más antiguo —*larvatus prodeo* pretendía incluso el claro y distinto Descartes— y queda todavía el más frecuente: lo emplean escritores tan diferentes como Rimbaud, Borges, Anouilh, Carlos Fuentes. En ciertas especies literarias —la comedia basada en el *qui pro quo,* la narración policíaca—, este tipo de «enigmatización» es imprescindible, pero no en tales casos alcanza su máxima perfección, sino en la épica propiamente dicha, ante todo en la novela problemática y el cuento fantástico. En un ciframiento ideal, los elementos que engendran e integran la ilusión, los componentes del simulacro, son idénticos a los que, al ser descifrados, se revelan auténticos, verdaderos. El autor entrega al lector sólo la clave que deberá funcionar lo más rápidamente posible, como por ejemplo un detalle final o un breve epílogo debido a los cuales la máscara caerá y el conjunto narrativo cambiará su orden y significado. El desciframiento puede operar sobre la situación (el soldado dormido de Rimbaud se revela ser un cadáver en el último verso) o sobre el valor (*La Casa de Asterión* permite a Borges no sólo transformarla por una frase final en el laberinto del Minotauro, sino también invertir una transcendental relación axiológica: el monstruo se vuelve heroico y el héroe, monstruoso).

Cortázar parece evitar este ciframiento, quizá demasiado simple y no bastante difícil para él. En sus cuentos se encuentran, es verdad, aquí y allí, situaciones enmascaradas *(La salud de los enfermos)* pero como perspectiva general y proceder de estructuración, el ciframiento por superposición se utiliza sólo en *Pasos en la huella,* donde bajo la máscara de un célebre poeta, aureolado también por el nimbo de un amor absoluto y desdichado, se oculta un hombre vil, cruel, traidor. En este caso, el desciframiento acaba en una solución clara, unívoca respecto al desenmascarado, pero enigmática, plurívoca en cuanto al desenmascarador. La consecuencia es que el interés y la sorpresa del curso narrativo pasan de la solución, a la estrategia del desciframiento que adquiere elementos de encuesta policíaca asociados con acentos de confesión patética.

II. Ciframiento por calidoscopio

El segundo tipo de ciframiento y desciframiento se constituye igualmente en dos planos reales y la operación empieza por someter al primero

[3] *Con miras a poner de relieve lo novedoso de las interpretaciones fundadas en la correlación «ciframiento-desciframiento», indicamos, para cada tipo, los estudios publicados en los números especiales de* Cuadernos Hispanoamericanos *(núms. 364-366, 1972) y de la* Revista Iberoamericana *(núms. 84-85, 1973), así como en el tomo* Homenaje a Julio Cortázar *(Helmy F. Giacoman, Ed. Anaya, Madrid, 1972).*

a una dramática fragmentación que lleva los componentes narrativos al estado de las partículas de un calidoscopio. Éste es el ciframiento por trituración. El desciframiento habrá de conferir a la abigarrada mezcla los nexos y las significaciones precisos para formar el segundo plano, articulado, organizado, inteligible. El desciframiento consta, pues, del paso de lo informe y caótico a la coherencia de unas configuraciones dotadas de valor cognoscitivo y artístico. Cortázar ha construido su tercera novela, *62: modelo para armar*[4], sobre la decisión —y la voluptuosidad— de practicar un juego combinatorio con piezas permutables y de manera en gran parte aleatoria. El ciframiento cobra ahora un carácter de agresivo, deliberado esoterismo. Las «piezas», es decir los personajes, se dan cuenta de que forman parte de un mosaico más grande, enigmático, amenazador, pero no saben cuál, cómo, por qué... En estas condiciones, el desciframiento resulta muy difícil y parece poco deseado incluso por el novelista. Pese a ello, es posible determinar dos grupos de personajes con sendos centros. El primer grupo —Juan, Hélène, Frau Marta, la condesa húngara— tiene como centro ideático y comportamental el misterio fatídico, el crimen siniestro; en el segundo grupo, integrado por Calac, Polanco y los demás extravagantes, el centro lo proporciona el escándalo desafiador, la farsa enorme. Diferentes, los centros pertenecen sin embargo de modo igual a la psicología abisal. Las partículas del calidoscopio se ordenan, en el primer caso, alrededor del amor trágico, entendido como un desencuentro que da lugar a la aberración asesina y en el segundo, en torno a la provocación burlesca, practicada como antídoto a la mediocridad solemne, a la rutina degradante. El movimiento de la acción descifradora es amplio, pero impreciso: oscila entre lo numenal y lo lúdico y el lector no puede sustraerse a una impresión de reduccionismo. Lo lúdico no pasa de una burla más bien gratuita y lo trágico afecta a unos seres pasivos, desconcertados por la noche que ha penetrado dentro de ellos.

III. Ciframiento por «mancha blanca»

En el tercer tipo, Cortázar maneja un solo plano, habitualmente real, en que deja adrede un espacio vacío, un lugar indeterminado, tal como en los antiguos mapas quedaban en blanco las regiones no exploradas o, a lo más, se escribía en ellas *hic sunt leones*. El ciframiento crea por consiguiente *terrae incognitae*, abiertas a todas las hipótesis de la imaginación. Compete al lector completar estas manchas blancas y él tiene la posibilidad de hacerlo de varios modos. Es hasta deseable que descubra más soluciones, a varios niveles, cada vez más profundos y reveladores.

[4] *Véase Saúl Yurkievich: «62, modelo para armar enigmas que desarman» (en* Cuadernos Hispanoamericanos, *núms. 364-366, 1972); Angela Dellepiane: «62, modelo para armar: ¿Agresión, regresión o progresión?» (en* Nueva Narrativa Hispanoamericana, *núm. 1, Long Island, 1971).*

Un ejemplo célebre brinda *Casa tomada,* donde unos misteriosos seres denominados por el autor «ellos», sin ningún determinante, invaden, en un ambiente de espanto y resignación, una casa, expulsando a los propietarios que ceden, cuarto tras cuarto, y al fin abandonan su vivienda, «antes de ser demasiado tarde». El ciframiento procede aquí por omisión. El escritor no ofrece ningún indicio para que sepamos quiénes son estos «ellos» que ahuyentan a un inofensivo filatelista y a una no menos inocente tejedora de pulóveres. Este ciframiento es un caso particular de un procedimiento muy empleado y poco estudiado hoy en día: el rehúso de narrar.

El desciframiento puede operar primeramente al nivel sociopolítico: «ellos» serían agentes, representantes de un poder dictatorial —no han faltado en Argentina— que expulsa, confisca, etc. La atmósfera pesada, fatídica, la sugerencia que se trataría de fuerzas sobrehumanas, infirman esta interpretación demasiado simple y demasiado precisa: ¡la culpa es de la policía! A un nivel más hondo, el del psicoanálisis, se supone que los dos personajes viven marginados porque se sienten culpables vagamente de una situación incestuosa. La expulsión sería aceptada como un merecido castigo. «Ellos» serían la concreción de su conciencia «culpabilizada». Desgraciadamente, no hay ningún argumento de texto en tal sentido y, una vez más, la angustiosa respiración del misterio pasa también más allá de Freud. ¿Entonces? Personalmente, creo que al más profundo nivel, numenal, metafísico, «ellos» son seres fantásticos, malignos. Invisibles y, por ello mismo, sumamente inquietantes. Una clase de cazadores maléficos, de ángeles de la guarda de signo negativo. Si pensamos en los personajes dostoievskianos invisibles que parecen estar detrás de los visibles, ahuyentándolos, llevándolos hacia la perdición, podemos afirmar que «ellos» son los que nos acechan, nos persiguen, nos expulsan de nosotros mismos. Nos toman «la casa». Pero esta solución transreal conduce a otro tipo de ciframiento —el efectuado por un salto a lo fantástico— distinto del por omisión.

Otro admirable cuento construido igualmente sobre el principio de la «mancha blanca» es *Después del almuerzo,* en el cual un adolescente, agobiado de vergüenza, temor y náusea, se ve obligado a pasear y vigilar a «eso». ¿Hermano degenerado? ¿Bicho repugnante? ¿Monstruo? Aquí también el desciframiento es polivalente: en la «mancha blanca» puede asomar en cualquier forma la vieja amenaza, *hic sunt leones.* El múltiple desciframiento de este tipo tiende a la teratología. El monstruo como factor común.

IV. Ciframiento por fábula

Este tipo inaugura la renuncia al plano real. El ciframiento reside esta vez en crear un plano fantástico-extravagante, en que se mueven seres in-

ventados, entre hombres y animales, semejantes a los personajes de las fábulas. En esta zona zoo-antropomórfica se sitúa el brillante librito de Cortázar, *Historia de cronopios y famas*[5], que ilustran perfectamente el ciframiento por recurso a la fábula. Con verdadero derroche de fantasía graciosa, humor e ironía benigna, el escritor plasma un mundo tricategorial, integrado por extraños seres que se constituyen con una inédita gramática del ciframiento: sustantivamente, por su nombre y semblanza, ellos están más cerca de la zoología (una fictiva, por supuesto), mientras que adjetivalmente, por sus cualidades, y verbalmente, por sus acciones, ellos tienden hacia lo humano. La primera y la más importante categoría está poblada por los *cronopios* —término cortazariano que, naturalmente, desafía el diccionario. Los cronopios son «estos verdes, erizados, húmedos objetos» que colocan la vida bajo el signo de la alegría, el juego, la sorpresa, la imaginación. En la categoría opuesta, los *famas* (que podrían llamarse, en lenguaje de *science-fiction*, los «famantes») son graves y de pocos alcances, autoritarios y utilitaristas, pero sobre todo aburridos, pedestres. Entre las dos categorías, oscilan los *esperanzas*, mediocres, imitativos, bien intencionados, en perpetuo asombro. El desciframiento descubre en los cronopios una combinación de por lo menos tres tipos humanos: el niño ingenuo y juguetón, el poeta espontáneo, imaginativo, y el simple amador de la vida, exuberante, capaz de saborear su hermosura y encanto. En los famas se puede identificar también una tríada: el mercader, el prepotente, el filisteo. Los esperanzas representan al hombre mediano, sometido a unos y a otros, muy contento con su sometimiento. En el centelleante texto de *Historias de cronopios y famas*, ciframiento y desciframiento se colocan a continuación, forman una sola y exquisita fabulación. No puedo menos de reproducir el pasaje atañedero al modo diferente de guardar los recuerdos imaginado por los cronopios y los famas.

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en la siguiente forma: luego de fijar el recuerdo con pelos y señales, los envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y los colocan parados contra la pared de la sala con un cartelito que dice: «Excursión a Quilmes» o «Frank Sinatra». Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre gritos alegres, y ellos andan por el medio y cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y le dicen: «No vayas a lastimarte» y también «Cuidado con los escalones». Es por eso que las casas de los famas son ordenadas y silenciosas, mientras en las de los cronopios hay gran bulla y puertas que golpean. Los vecinos se quejan siempre de los cronopios. Y los famas mueven las cabezas comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio.

V. Ciframiento por desconexión

Un inmejorable ejemplo de este tipo se halla en *Todos los fuegos el fuego*[6], uno de los más sutiles y preñado de significaciones cuentos cortaza-

[5] *Véase Manuel Durán: «Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y de famas» (en* Homenaje a Julio Cortázar, *editado por Giacoman).*

[6] *Manuel Benavides: «La abolición del tiempo. Análisis de* Todos los fuegos el fuego» *(en* Cuadernos Hispanoamericanos, *núms. 364-366, 1982); Alejandro Gándara Sancho: «Comentario de un cuento»* (ibídem); *Wolfgang Luchting: «Todos los fuegos el fuego» (en* Mundo Nuevo, *núm. 35, mayo, 1969).*

rianos. En una lectura restringida al aspecto fáctico, a la anécdota, la narración no parece contener nada de ciframiento, ni de desciframiento. Se trata aquí no de una historia, sino de dos, independientes y separadas por dos milenios. En el tiempo de la Roma imperial, un procónsul decrépito y venenoso, mata por intermediario y traición a un valiente gladiador a quien, durante una victoria anterior, su esposa había regalado una sonrisa. En nuestros días, un *homme du monde* de París abandona con frío cinismo a su amante que se suicida. Tomadas separadamente, las narraciones podrían dar la impresión de que se trata de dos casos de infamia sin ningún lazo de acción o comunidad de personajes. Cada relato es perfectamente inteligible y se desenvuelve en el plano real, sin enigmas ni intenciones recónditas, pero tomando las narraciones juntamente, la situación se complica. El desenlace es similar: el procónsul perece al incendiarse el circo y Roland muere junto con su nueva amante, cuando su piso parisino se incendia. Las reflexiones en lo transreal son ineludibles: por ende la infamia no muere con el procónsul, el mal resucita y vuelve, pero vuelve igualmente el castigo, el fuego purificador, que se repite y se repetirá siempre por necesidad. Pero si es así, todos los fuegos son un solo fuego. Dos tesis *ex profundis* devienen ahora posibles: en la dialéctica de la lucha del bien y del mal, el mal llama al castigo, lo «pide» en el sentido de Hegel, pero al mismo tiempo no lo destruye definitivamente, no lo anonada. Cortázar llega a contemplar dos entidades que repiten en los milenios su terrible y ejemplar enfrentamiento. En la práctica literaria, el escritor ha concretado este antagonismo abisal, metafísico en dos casos concretos, fijados en la historia. En el fondo, se trata de la misma historia —Roland es el procónsul en versión moderna— escindida empero por Cortázar y ordenada alternativamente. Cortázar pasa nueve veces, a continuación de texto, de una secuencia romana a otra, parisina. El ciframiento consta, por consiguiente, en partir una sola verdad en dos narraciones aparentemente diferentes. En cuanto al desciframiento, éste se efectúa por dos operaciones: a) reemplazando la alternancia por la sucesión de los episodios, colocando la serie parisina no *detrás*, sino *bajo* la serie romana, secuencia por secuencia, y b) leyendo las narraciones verticalmente: la secuencia parisina número 1 bajo la secuencia romana número 1 y así sucesivamente. Nos percatamos entonces de una significativa simetría: las secuencias número 6 contienen, ambas, la infamia (la muerte del inocente) y las secuencias número 9, el fuego, el castigo. La lectura vertical confirma, pues, la revelación esencial de que el mal no muere y que el fuego purificador es una necesidad permanente. Cortázar ha cifrado hábil y atrevidamente esta significación transreal, rompiendo la narración en dos relatos y arrojando cada pedazo en otro tiempo y otro lugar. Ha procedido por desconexión, confiando en que

el lector cómplice, tan deseado por el escritor, descubriría la unidad profunda, reveladora de las dos historias.

VI. Ciframiento por metáfora y símbolo

Por sus mismas estructuras y funciones, la metáfora y el símbolo son ya cifradas, antes de toda enigmatización narrativa, así como entre ambas incitan fuertemente a desciframientos cada vez más atrevidos y significativos.

Respecto a la metáfora, si aceptamos su ordenación en dos términos —el sujeto y el *modifier*[7]— el último entra en la estructura con uno de sus sentidos connotativos, preferiblemente con el que opera «en la sombra»; si admitimos la estructura trinaria —el término metafórico, el término propio y el término modificador—, queda omitido el segundo[8] y en la estructura cuaternaria —sustituyente, sustituido, modificante, modificado—, el segundo y el tercer término se hallan fuera de la metáfora[9]. Es obvio que todas las omisiones y sustituciones son elementos de ciframiento.

Por su función, la metáfora y el símbolo son susceptibles de indicar el camino y hasta la solución del desciframiento, de resolver el obstáculo levantado por el ciframiento. Lo ha afirmado claramente Ortega y Gasset, para quien la metáfora es «un medio esencial de intelección» valedero sobre todo cuando es preciso pensar ciertos objetos *difíciles* y «aprehender lo que se halla más allá de nuestra potencia conceptual»[10].

En cuanto al símbolo, definido como un «objeto verbal» que representa otro objeto[11], partimos de la tesis que entre los dos medios de expresión se dan relaciones de continuidad, lo que permite hablar de «metáforas simbólicas», de significación profunda y perspectiva infinita, semejantes al símbolo. Sin embargo, la transferencia semántica difiere: en la metafórica permanece una dosis de incongruencia, nunca reducida del todo, mientras en el símbolo la congruencia es tan fuerte que cualquier determinante suplementario en el término simbolizante acrece la expresividad y el valor del objeto, el ser o la entidad simbolizada. Una metáfora continuamente desarrollada por su autor (no por su comentarista) se autoanula, mientras que el símbolo, en las mismas condiciones, puede florecer y enriquecerse indefinidamente. Esta posibilidad, especialmente interesante para los narradores, se explica por el carácter recurrente, por la posición central irradiante, y por el elevado nivel de generalización e importancia propias del símbolo. Salvo muy raros casos, los bonitos abalorios no pueden adquirir el rango y la fuerza expresiva del símbolo.

Cortázar emplea, con efectos diferentes, tanto el ciframiento metafórico, dentro de perímetros restringidos y con acción limitada, como el ciframien-

[7] *Monroe C. Beardsley:* Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism, *New York, 1958, pp. 129-146.*

[8] *Jerzy Pelc: «The Application of Semantic Functions of the Analysis of the Concept of Metaphor», en* Poetics, *Varsovia, 1961.*

[9] *Carlos Bousoño:* Teoría de la expresión poética, *Madrid, IV ed., 1966, p. 66.*

[10] *«Las dos grandes metáforas», en* Obras completas, *Madrid, 1943, p. 433.*

[11] *Jorge Luis Borges:* Historia de la eternidad, *Emecé, 1963, pp. 73-78.*

to simbólico fundamental, de general valía. La sede de las pruebas de un caso u otro está en *Rayuela.*

En esta obra, la búsqueda humana en los planos vital, intelectivo y extático[12] va cifrada mediante imágenes metafóricas a la vez sorprendentes y convincentes. El ímpetu vital, la efervescencia intuitiva, la seguridad de los impulsos instintivos se cifran y se expresan por la metáfora del *río.* El desciframiento, la transición de la imagen a su significación, añade, a lo que se sabe desde Heráclito, nuevos matices y reverberaciones. La Maga nada en ríos «metafísicos» (indicación para el descifrar) con la facilidad de los peces, vuela con la certidumbre de la alondra. Son, descifradas, las virtudes del vivir. En cambio, Oliveira, el problemático buscador, queda en la orilla, se contenta con contemplar, entender, comentar. Son, al descifrar, las virtudes (o los vicios) del pensamiento discursivo. En los otros dos planos, Cortázar propone el «fiel de la balanza» como metáfora que expresa el estatuto de la razón que oscila entre varias tesis, pesa los argumentos y se fija sobre una conclusión. Para el conocimiento extático, el más elevado, céntrico, simultáneo, Cortázar encuentra otra magnífica metáfora: la rosa de la catedral.

El ciframiento y el desciframiento cortazarianos culminan cuando transforma en símbolo el juego de los niños, la rayuela, en que hay que recorrer las sucesivas casillas desde la Tierra al Paraíso, sin faltar, saltando sobre un solo pie y empujando la piedrecita. Todos los determinantes inherentes al juego —hasta la punta del zapato que empuja la piedrecita de modo suave, incierto, azaroso— irradian honda y patéticamente sobre el término simbolizado: la vida, la condición y el destino del hombre. La aspiración al valor supremo, la dificultad del recorrido, la serialidad de los esfuerzos, el riesgo de cada movimiento, el castigo implacable de las faltas, todos los componentes esenciales de la aventura humana cobran, al ser descifrados, una nueva luz que no parece ser ni de día ni de noche, sino la de una extraña pirotecnia suscitada por un fervoroso alquimista, buscador de oro, de absoluto[13].

VII. Ciframiento por parábola

Semejante a la metáfora y al símbolo, la parábola se estructura con una combinación entre dos significaciones: una propia, literal, realista, y otra figurativa, revelada, dominante. La primera es susceptible, aún más que el símbolo, de aplicación y determinantes fácticos; la segunda, abstracta y edificadora, se enriquece con cada detalle suplementario formulado en el plano real. La parábola se profundiza y triunfa precisamente gracias

[12] *Véase Paul Alexandru Georgescu: «Julio Cortázar, buscador de lo humano», en* Studi e informazioni, *Firenze, 1973. Reproducido en* Bufanda del sol, *núms. 11-12, Quito, Ecuador, 1977.*

[13] *Cf. Patricio Ostria González:* «Rayuela: *poética y práctica de un lector libre», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *núms. 463-466, 1972, p. 431; Jesús Sánchez Lobato: «Aproximación a los procedimientos expresivos en* Rayuela», ibídem, *p. 449; Fernando Alegría:* «Rayuela *o el orden del caos», en* Homenaje, *pp. 81-94; Silverio Muñoz Martínez: «Otra mirada sobre* Rayuela», *en* Revista Iberoamericana, *núms. 84-85, 1973, pp. 557-581; Lida Aronne Amestoy:* Cortázar: la novela mandala, *Buenos Aires, 1972.*

a estos determinantes, vive mediante ellos e incluso se podría decir que una buena parábola no debe parecer tal, sino suceso real. Apenas en el segundo momento, el de la descifración, la parábola muestra su verdadero carácter y sus poderes, debido a su vigorosa capacidad exponencial. De aquí la diferencia: la metáfora evoca, pero la parábola parece indicar físicamente, con el dedo, la verdad profunda, iluminadora.

Es el caso de la primera novela de Cortázar, *Los premios*[14], que presenta explícitamente un cuerpo narrativo amplio y pormenorizado, con alto grado de enigmatización e implícitamente un conjunto correspondiente de significaciones parabólicas. Cortázar imagina una lotería cuyos premios constan de billetes para un viaje por mar, en un buque misterioso, sin destino conocido, con un equipaje invisible, amenazador y sobre todo con la prohibición de penetrar en un espacio como sagrado —la popa— donde se hallan, quizás, el capitán y la clave de los enigmas. Ante esta situación, los «ganadores»-viajeros se dividen en tres categorías: los conformistas cobardes que se someten sin preguntar, contentos con un poco de bienestar; los lúcidos que se dan cuenta de la absurda y humillante prohibición, pero son incapaces de actuar, quedándose en la ironía o el desprecio estériles, y los rebeldes heroicos que se atreven a luchar con la invisible y tiránica potencia imperante. El que llega hasta el puesto de mando, Medrano, es matado y el lector no sabe si allá, en la popa inaccesible y terrible, existe algún capitán. Las semejanzas con la situación edénica y con las peripecias de la primera pareja humana son obvias, pero Cortázar da una versión laica e invierte los signos bíblicos. El estado de gracia significa servidumbre y cobardía, el pecado de comer las prohibidas manzanas se convierte en la virtud de combatir a un poder superior, aplastante y absurdo; el capitán y su equipaje pierden su condición divina y asumen el papel de carceleros y verdugos. Con la amplia orquestación de la novela, *Los premios* expresa parabólicamente el drama esencial del hombre definido por su situación antagónica: por una parte, el poder de prohibición y castigo ejercido por los ídolos crueles y, por otra parte, el coraje de rebelarse y pagar con la vida la dignidad de pensar libremente y de ser su propio dueño. O sea, con las palabras de otro eximio novelista hispanoamericano: «hacer que lo humano dependa sólo de lo humano» (Miguel Ángel Asturias).

VIII. Ciframiento por salto a lo fantástico

...y de este modo, el hombre que solía mirar el acuario de Jardin des Plantes de París, apasionado observador de los pequeños batracios mexicanos, absorbido progresivamente por su obsesión, llega a identificarse con

[14] *Véase Alfred Mac Adam:* «Los premios, *una tentativa de clasificación formal*», *en* Homenaje a Julio Cortázar, *pp. 289-296, y los capítulos respectivos en los numerosísimos trabajos de carácter general.*

estos renacuajos, con los axolotl. *Se convierte en axolotl.* En cierto momento, siente que ha pasado *del otro lado*, a la húmeda y fría prisión del acuario y ve al hombre que había sido él, alejándose con indiferencia. La narración empieza, pues, en el plano real, interferido sin embargo con elementos preparadores del salto, cada vez más inquietantes: la obsesión creciente, la vislumbre de un remotísimo parentesco perdido en la historia de las especies, el deseo irrefrenable de identificarse con aquellos pequeños batracios, frágiles y transparentes, de ojos áureos rodeados por un «delgadísimo hálito negro» y de finas patitas con «uñas minuciosamente humanas». El ciframiento integra estos «signos» y culmina con la metamorfosis fantástica, con «se convirtió en axolotl». El desciframiento empieza igualmente aquí y toma en cuenta naturalmente lo que ocurre después de que el narrador pasa más allá de la pared de vidrio del acuario. ¿Qué significan este paso y esta transformación? De nuevo, se averigua la polivalencia de la solución. El salto a lo fantástico patentiza la trágica soledad del que llega a una clase de identificación amorosa con un batracio y a continuación, después de la metamorfosis, la imposibilidad igualmente trágica de comunicar con los axolotles, pese a que éstos parecen pensar como el narrador, parecen *saber.*

Caben, empero, otras interpretaciones todavía más profundas y turbadoras. El narrador cede a su pasión por los axolotles porque sufre la tentación abisal de sumirse en la noche de las especies, en el pasado del planeta cuando «éramos ellos» —sugiere el texto. La segunda solución es, por consiguiente, la fascinación de los orígenes.

En fin, al salto a lo fantástico derrumba una certidumbre fundamental del hombre: la imposibilidad de pasar de un reino animal a otro. Esta transferencia habrá sido posible entonces, muy lejos, en la historia de la tierra, pero ahora... Ahora, pone de manifiesto la tercera interpretación, la más asombrosa, es igualmente posible para el que la desea total, frenéticamente y... se acerca demasiado a los acuarios. Luego, la tercera verdad transreal es la facilidad, por peligrosa no menos fascinante, con que se puede saltar de una especie a otra, de un lugar (estatuto óntico) a otro. En el fondo, nos separa de los axolotles sólo una sutil y franqueable pared de cristal. En *Axolotl*[15], el desciframiento engendra una tríada de interpretaciones. O acaso más...

En la práctica literaria, y sobre todo cuando se trata de un escritor de tan rica y exuberante imaginación como Cortázar, los tipos arriba presentados se combinan, se potencian recíprocamente, entretejen y acumulan sus procedimientos. Por ejemplo, en este cuento típico por el ciframiento mediante el salto a lo fantástico, hallamos una de las más conmovedoras defi-

[15] *Cf. Hernán Vidal:* «Axolotl *y el deseo de morir»*, *en* Cuadernos Hispanoamericanos, *núms. 364-366, p. 398; Antonio Pagés Larraya: «Perspectivas de axolotl»*, *en* Homenaje a Julio Cortázar, *pp. 457-480.*

niciones metafóricas del hombre: «el resplandor dorado de nuestros ojos, cercado de negro».

Ciframiento, mundo y creación

Hemos afirmado al principio del presente estudio que el ciframiento y el desciframiento son una vía poco recorrida para enriquecer y profundizar la representación del mundo. Es ahora el momento de preguntarnos qué atributos de lo real y qué verdades humanas básicas resultan del examen de los ocho tipos cortazarianos. Y, finalmente, en qué medida el ciframiento y el desciframiento iluminan la esencia y el mecanismo íntimo de la creación literaria. ¿Por qué la vía indirecta, con escondrijos y trampas, y no la simple, directa del realismo ingenuo?

Los primeros tres tipos se mueven dentro de lo real, determinándolo mediante atributos básicos conocidos, por supuesto, también, de otras obras de la literatura universal, pero no en la forma y con los matices presentados aquí. En efecto, el primer tipo, por ejemplo, no pone de relieve la simple diferencia entre enmascarar y desenmascarar, entre apariencia y realidad, sino la *ambigüedad* y la *inestabilidad* de una realidad poseedora de «doble fondo» como el sombrero de un «fabricante de ilusiones». Esta visión viene todavía matizada por actitudes ideáticas y vivencias emocionales[16]. Del segundo tipo, dimana otra transcendental verdad: la que toda determinación de lo real es progresiva, se escalona en profundidad. Con el corolario que a cada peldaño, a cada nivel, se producen de nuevo, aumentados, el misterio y la sorpresa sin los cuales lo real ya no solicitaría ni el conocimiento ni la actuación del hombre. El atributo adquirido es la *serialidad* in crescendo de lo real. El tercer tipo implica la necesidad de completar las manchas blancas por configuraciones imaginadas, elaboradas, trabajadas. El atributo acarreado por este tipo es la constructividad de lo real. Cortázar emprende la construcción con un sentimiento complejo, mezcla de numenal y lúdico, de gusto de vivir y temor al destino.

Los otros cinco tipos no enriquecen lo real —por lo menos no es éste su principal propósito—, sino profundizan las verdades humanas, les confieren la potencia superior de irradiación epistémica y contaminación emotiva *propias del enigma resuelto,* del desciframiento. El cuarto tipo que recurre a lo fabuloso significativo brinda una versión propia de la poesía como acto soberano, extático, creador. En el quinto, descubrimos, gracias a la verticalidad de la lectura, la verdad abisal de la recurrencia del fuego purificador, como aspecto de la eterna dialéctica del bien y del mal. Por un camino metafórico y simbólico, el sexto tipo expresa la necesidad de la

[16] *No es posible detenernos aquí en las actitudes existenciales ni en las emociones que conllevan los ocho tipos de ciframiento y desciframiento. Notemos sólo las líneas generales del problema dentro del enmascarar y desenmascarar. Bajo este aspecto, un parangón se impone entre Borges, Cortázar y Carlos Fuentes. Para Borges, este tipo de ciframiento y también los demás, valen por ser un juego intelectual, por el gusto que da a la inteligencia su propio ejercicio. El autor saborea la voluptuosidad de armar y desarmar un enigma, de disipar un simulacro. Del resto, en toda su obra priva la agudeza del ingenio que «adivina» y sólo en segundo lugar se dejan sentir las actitudes metafísicas: el sorprendente vértigo* (Las ruinas circulares) *o un delicado cansancio. Apenas por último e implícitamente, asoman pocas emociones: el anhelo de amar a un salvador* (La casa de Asterión) *o la ternura para con un hijo* (Las ruinas circulares) *que no alteran la frialdad del contemplador cósmico y la complacencia con su propia ingeniosidad de jugador metafísico. En las narraciones de Cortázar no se trata de vértigos, sino de* mise en abyme, *del estremecimiento ante la perspectiva infinita trastornadora de la quietud habitual. Al mismo tiempo, como se ve incluso en un cuento menos conocido como* Los pasos en la huella, *el acto de desenmascarar es justiciero, pero no de una justicia indiferente o jactanciosa, sino de una patética, te-*



querencia y la búsqueda dignificadora del absoluto. Otra verdad concerniente también a la condición humana es la del séptimo tipo que presenta parabólicamente la situación del hombre en el mundo, la tensión fundamental entre la prohibición edénica y la rebeldía heroica, prometeica. En fin, el octavo tipo llega, por un salto a lo fantástico, a la verdad panteísta de la identificación y circulación universales.

¿Podemos encontrar a toda esta variedad de atributos y verdades un *Zurechnungspunkt*, un centro de referencia? Creo que sí, porque todos los tipos cortazarianos de ciframiento y desciframiento se enraízan en la convicción suprema del autor de que el acto de creación literaria no constituye un mero reflejo, mecánico, luego inútil, de lo real, sino una visión creadora, comprometida, por su misma esencia, con el remodelar la existencia, elevándola —como se ha dicho metafóricamente— «a la potencia del cielo estrellado». Un re-nacimiento bajo el signo de la plenitud y la ejemplaridad. La literatura y el arte llegan a esta realidad superior y la comparten con los hombres gracias a un poder muy suyo que se debe, en gran parte, al ciframiento y desciframiento o, dicho de otro modo, al proceso de formular y resolver las aporías existenciales, «siempre, siempre recomenzadas».

Paul Alexandru Georgescu



ñida de ligera tristeza. Disipar los errores otrora sagrados va siempre acompañado, en Cortázar, de un dejo de melancolía. Pese a que algunas veces, en el juego de las máscaras, Cortázar dobla la apuesta, como por ejemplo cuando imagina que una peluca esconde otra peluca y ésta, la calvicie o quién sabe qué, el enmascaramiento queda una etapa de la búsqueda, un acicate en la reivindicación del hombre plenario.

Soneto gótico

Esta vernácula excepción nocturna,
este arquetipo de candente frío,
quién sino tú merece el desafío
que urde una dentadura taciturna.

Semen lunar y posesión volturna
el moho de tu aliento, escalofrío
cuando abra tu garganta el cortafrío
de una sed que te vuelva vivo y urna.

Todo sucede en un silencio necrónico,
ceremonia de araña y de falena
danzando su inmortalidad sin mácula,

su recurrente espasmo catatónico
en un horror final de luna llena.
Siempre serás Ligeia. Yo soy Drácula.



Oliveira el Oscuro

Una aproximación al capítulo 36 de *Rayuela* a través de Heráclito

La disposición global de *Rayuela*[1], en aparente acumulación de pasajes, improvisaciones que guardarían entre sí sólo un fino hilo de relaciones, puede servir para que, como punto de partida, se asocie esta novela y lo que de Heráclito de Éfeso se ha conservado, y a partir de lo cual hoy puede especularse: alrededor de ciento cincuenta fragmentos con mayor o menor grado de impenetrabilidad.

Sin embargo, y como escribía Graciela de Sola[2] respecto a la novela de Cortázar:

> No sería justo pensar en el «puzzle», en la suma de fragmentos; cada «fragmento» es, a la vez, el todo, cada «figura» vale por sí misma pero a la vez como representación de otra de mayor alcance /.../. Cortázar se ha acercado en gran medida al modo del «pensar poético», por moverse más en un sentido analógico, simbólico, que discursivo.

Justo es ese «pensar poético», analógico, simbólico, el que puede observarse en la obra del Oscuro y la misma unidad intrínseca en sus *Fragmentos* que la que enlaza los pasajes y citas de *Rayuela*. Sobre esta cuestión en Heráclito escribe Ch. H. Kahn[3]:

> Creo que como mejor podemos imaginar la estructura del trabajo de Heráclito es sobre la analogía con las grandes odas corales, por su fluido y cuidado movimiento articulado desde la imagen al aforismo, desde el mito al enigma de alusiones contemporáneas. La unidad intelectual de Heráclito era, en un sentido, mayor que la de cualquier poema arcaico, dado que la intención final de aquél era más explícitamente didáctica y su tema central una directa afirmación de unidad: *hen panta einai*, «todo es uno». El continente de esta fórmula perfectamente general parece haber sido rellenado por una serie de afirmaciones encadenadas no por argumentos lógicos, sino por ideas entrelazadas, imágenes y ecos verbales /.../. Heráclito no es meramente un filósofo, sino un poeta que eligió hablar en tonos de profecía. Los efectos literarios que alcanza pueden ser comparados a los de la *Oresteia* de Esquilo: la solemne y dramáti-

[1] *Todas las referencias a la novela se basan en la segunda edición de la Editorial Bruguera (Barcelona, 1980).*

[2] *Graciela de Sola.* «Rayuela: *una invitación al viaje*». La vuelta a Cortázar en nueve ensayos *(Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968), p. 90.*

[3] *Ch. H. Kahn.* The art and thought of Heraclitus *(Cambridge: Cambridge University Press, 1979), p. 7.*

ca revelación de una gran verdad, paso a paso, donde el sentido de lo que va antes es enriquecido por lo que sigue.

Cada fragmento heraclíteo, perfectamente pulido, refiere la unidad y, de la misma manera, la refleja. Lo propio ocurre con cada capítulo de *Rayuela.*

Si analizando un solo fragmento del Oscuro puede alcanzarse, en gran medida, la profundidad de su doctrina, con un solo capítulo de *Rayuela,* y más si éste está situado en el centro ideal de la obra, entre el «lado de allá» y el «lado de acá», podrá contemplarse en perspectiva la totalidad de la novela.

El capítulo que sufrirá mi análisis heraclíteo será el 36 o «de la *clocharde»,* por su ya aludido carácter intermedio y por citarse en él, explícita e implícitamente, la vida y obra del de Éfeso.

I

> Retirado al templo de Diana en Éfeso se entregó a jugar a los dados con los niños y, viéndose rodeado por los efesios, les dirigió estas palabras: ¿de qué os asombráis, hombres perversos? ¿No es mejor hacer esto que gobernar el Estado con vosotros?
>
> **Diógenes Laercio.** «Heráclito». *Vidas de filósofos.* Libro IX.

El pasaje que encabeza estas palabras puede servir de ilustración, más o menos libre, de las circunstancias en las que Oliveira se encuentra al iniciarse el capítulo 36.

Después de la muerte de Rocamadour, el «Club de la Serpiente», la comunidad, «juzga» a Horacio —u Horacio se cree juzgado— culpable de haber participado, por omisión de actividad, en la muerte del nene. De resultas, Oliveira se separa del «Club» sin fuerzas para ejercer de Orfeo en busca de una Maga imaginada en casa de Pola enferma.

Así pues, ya fuera del «Club», Horacio se retira a los puentes del Sena como Heráclito lo hizo al templo de Diana. Si éste jugará a los dados con los niños, Oliveira jugará a buscar su paraíso, a inventar su concepto de «kibbutz del deseo»:

> Hacía menos frío junto al Sena que en las calles, y Oliveira se subió el cuello de la canadiense y fue a mirar el agua. Como no era de los que se tiran, buscó un puente para meterse debajo y pensar un rato en lo del kibbutz, hacía rato que la idea del kibbutz lo rondaba, un kibbutz del deseo (p. 237).

El escenario en el que Horacio va a moverse en este capítulo tiene mucho de acuoso: el río, con un fluir incesante que quizás haya arrastrado a la Maga pero que no consigue atraer a Oliveira porque él «no era de los que se tiran» sino de los que miran «a la otra orilla» (p. 243), «al lado

de acá» en búsqueda perpetua; y la lluvia que obliga a nuestro héroe, y a su *clocharde*, a guarecerse bajo la galería cubierta. Como Heráclito escribió:

Para las almas es muerte convertirse en agua; para el agua, en cambio, es muerte convertirse en tierra, pues de la tierra nace el agua y del agua el alma (F. 36)[4].

Es el camino «hacia abajo» del que hablaba el Oscuro y que, en realidad, es el mismo que el camino «hacia arriba» («El camino hacia arriba y hacia abajo es uno solo y el mismo», F. 60); el final de la estancia parisina de Oliveira, que comenzó, allá por el capítulo 73, con el:

Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette /.../ cómo haremos para lavarnos de su quemadura dulce que prosigue (p. 433),

y termina, al concluir nuestro 36, con la mención a la «tierra en la acera roñosa de los juegos» (p. 251), que está, curiosamente, justo en el mismo plano que el cielo (el fuego heraclíteo, el «fuego sordo»), sólo que aquélla (la tierra) en el camino hacia abajo y ésta (el cielo / fuego) en el camino hacia arriba, siendo las sendas una y la misma.

Diógenes Laercio explicaba así las teorías sobre la naturaleza en Heráclito de Éfeso:

El fuego, al condensarse, se transforma en humedad, y concentrándose se convierte en agua; el agua condensada se vuelve tierra, y éste es el camino hacia abajo. Inversamente, la tierra se funde y de ella se engendra el agua y de ésta provienen las demás cosas /.../ éste es el camino hacia arriba.

En suma, agua y tierra, que es el final del camino hacia abajo, antes de emprenderse nuevamente el camino hacia arriba, hacia el lado de acá, el cielo de la rayuela o el kibbutz del deseo.

Pero para que el principio y el final del círculo no coincidan («es común /= coincidente/, pues, el principio y el fin sobre la circunferencia de un círculo», F. 103), para que Oliveira pueda acceder a su kibbutz definitivamente, quedarse al final del camino hacia arriba sin tener que recomenzar el hacia abajo en un continuo ir y venir «de corso en corso» (p. 237), es necesario romper con uno mismo, diferenciarse de sí, ser otro; o con palabras de Oliveira:

Cómo cansa ser todo el tiempo uno mismo (p. 236),

cansa subir y bajar sin hallar nunca la salida, tener autoconciencia, no poder ser Histrio ni Mino, porque, como Heráclito, Horacio se investiga a sí mismo («Me he investigado a mí mismo», F. 101) en busca de un paraíso que probablemente sólo mediante una suerte de desdoblamiento (la locura, quizá) puede llegar a estar próximo.

[4] *Los fragmentos de Heráclito citados en mi trabajo llevan la numeración que les da Rodolfo Mondolfo en* Heráclito. Textos y problemas de su interpretación *(México D.F.: Siglo XXI, 1966).*

En cualquier caso, y siguiendo a Severo Sarduy[5]:

Rayuela es una novela sobre el sujeto. La búsqueda de Oliveira (la de la totalidad gnoseológica) es la de la unidad del sujeto. Pero tratar del sujeto es tratar del lenguaje, es decir pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que en nada el lenguaje es un puro *práctico-inerte* (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios.
La exploración del sujeto, en todo caso, es la del lenguaje: de allí que sea este último la materia de *Rayuela*, que su argumento y aparente discontinuidad no tenga lugar más que en su interior, sin más referente que la frase.

Por tanto: buscarse en el caso de Oliveira, es también buscar la palabra. Para acceder al kibbutz, por ejemplo, es imprescindible inventar primero el concepto de kibbutz, vestirlo con todas las resonancias que pudiera tener, colmarlo de significado:

Curioso que de golpe una frase brote así y no tenga sentido, un kibbutz del deseo, hasta que a la tercera vez empieza a aclararse despacito y de golpe se siente que no era una frase absurda /.../ kibbutz, colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo y unirse al mundo (p. 237).

Pero de la misma manera hay que cuidar que las palabras no nos sobrepasen, decirse un oportuno «Hojo Horacio» que se situaría justo después del intento de demarcación del concepto de kibbutz y como freno a los desmanes del verbo, del sujeto: la pasión por las palabras y, en consecuencia, su destrucción (su depuración) o lo que sería igual, dejar a las palabras en su *significado verdadero*, rehacerlas a la vez que al hombre (al sujeto):

Kibbutz del deseo, no del alma, no del espíritu. Y aunque fuese también una vaga definición de fuerzas incomprensibles, se lo sentía presente y activo en cada error y también en cada salto adelante, eso era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma, sino esa totalidad inseparable, ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que habían robado al poeta, la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucearse desde otras brújulas y otros nombres. (p. 238).

Las palabras, por tanto, han de «significar», «señalar», «indicar»; han de ser gesto «dirigido hacia» y lo será el sujeto.

Es lo que Heráclito enunciaba de esta manera en el fragmento 93:

El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, ni dice ni oculta, sino que indica *(Semaninei)*.

El gesto (indicar, señalar) está colmado de significado porque refiere directamente la cosa sin nombrarla, o sea, sin desvirtuar su plenitud siempre dual, armoniosa[6].

Aunque, de igual forma, se puede llegar, a través de las palabras, a la verdad de las cosas, a un punto donde palabra y objeto, significante y significado, tengan la misma naturaleza. Rodolfo Mondolfo escribe al respecto[7]:

[5] *Severo Sarduy. «Del Yin al Yang».* Escrito sobre un cuerpo *(Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969)*, *p. 25.*

[6] *Véase Antonio M. Battegazzore.* Gestualità e oracolarità in Eraclito *(Génova: Instituto di Filologia Classica e Medievale, 1979), Cap. IV.*

[7] *Mondolfo, p. 298.*



Los llamados juegos de palabras de Heráclito /.../ no son juegos o *calembours*, sino tentativas, hechas con toda seriedad, de penetrar a través de la etimología el *étimon* de la cosa, es decir, lo que es veraz, la verdad-realidad que es inherente al mismo tiempo a las cosas y a las palabras.

Tenemos así, por ejemplo, el siguiente fragmento del de Éfeso:

El arco, pues, tiene nombre de vida *(bíos)* pero obra de muerte (F. 48).

Mediante esta concepción del lenguaje en Heráclito podemos entender los juegos de palabras y con las palabras en *Rayuela* (el «cementerio», el «glíglico», los «borborigmos» sonoros) no como simples juegos (en lo poco que todo juego tiene de simple), sino como búsquedas de la esencialidad binaria del sujeto/lenguaje, constituida inevitablemente, como en Heráclito, por la dualidad que pugna *(pólemos)*: vida-muerte, cielo-tierra, lado de allá-lado de acá o el yin-yang del que habla Sarduy (recordemos que Lao-Tse y Heráclito fueron contemporáneos), y que, según el autor cubano, sólo Wong es capaz de sobrepasar en su calidad de «detentor del sitio vacío» en la novela[8].

La idea de juego nos lleva de nuevo a la búsqueda. Se quiere llegar al cielo «jugando» a la rayuela (infernáculo), como se busca la verdad jugando a las palabras y con las palabras; es lo mismo acceder al cielo que acceder al *étimon*, o se accede a lo mismo: al ser, al logos heraclíteo («tri-unidad de palabra, verdad y ser indistintamente»)[9].

El de Éfeso se retira al templo de Diana para jugar a la taba con los niños. Se conserva, además, un fragmento suyo que reza:

El evo *(Aión)* es un niño que juega y desplaza los dados; de un niño es el reino (F. 52).

En el mismo original griego de este fragmento hay aliteraciónn entre *Pais* (niño), *Paisón* (juega/niñea), *Peseuyón* (juega/desplaza) y *Paidós* (de un niño), lo que podría llamarse en sí un juego.

La interpretación de Hipólito de este fragmento, citada por Mondolfo[10], da al niño, a partir de los pares de contrarios que fundamentan para Heráclito el Universo, categoría de rey, es decir, que el todo (el Universo) sería un niño que juega en su reino (niño que es Zeus según Clemente de Alejandría).

También podría afirmarse que para que el niño posea su reino ha de desplazar los dados, ha de jugar con su piedra, «articularla» hasta introducirla en el cielo. Pero su reino no está en el cielo sino en el mismo juego, en el juego incesante, donde sólo reina el niño que busca, que participa en el juego de la busca, aliterando, ritmando: *Pais / Paisón / Peseuyón / Paidós* (=*Basileie*, el reino). Sólo jugando se alcanza el reino o sólo el juego es ya reino (cielo) en el Evo (la vida del hombre).

[8] *Sarduy, p. 27.*
[9] *Mondolfo, p. 133.*
[10] *Mondolfo, p. 199.*

El kibbutz del deseo de Oliveira es el del juego, o el cielo que sólo se logra jugando pero que también es únicamente juego: lenguaje (escritura)/sujeto (ser).

II

> Y, finalmente, se hizo misántropo y se retiró a los montes donde se alimentaba de hierbas y de pasto. Pero como a causa también de esto cayó enfermo de hidropesía, volvió a la ciudad y preguntó a los médicos en forma enigmática si de un diluvio podrían hacer una sequía; y como los médicos no lo comprendían se enterró en un establo y esperó que el calor del estiércol de las vacas evaporara el agua de su cuerpo /.../
>
> Hermipo dice, en cambio, que preguntó a los médicos si vaciándose las entrañas podría uno quitarse la humedad, y habiéndose rehusado aquéllos, se expuso al sol y ordenó a los niños que le hicieran una cataplasma de estiércol de vaca /.../
>
> Por su parte, Neantes de Cirico afirma que no pudiéndose quitar de encima el estiércol adherido, quedó así desfigurado e irreconocible, siendo devorado por los perros.
>
> **Diógenes Laercio.** «Heráclito». *Vidas de filósofos.* Libro IX.

De esta manera cuentan los textos que concluyó la vida del Oscuro, y de forma paralela, incluso con citas directas a la vida y obra de Heráclito, se desarrollan los últimos momentos parisinos de Oliveira, narrados en el capítulo 36.

Horacio se separa del «Club» para refugiarse en los puentes del Sena mientras inventa su concepto de kibbutz. Sin sus dos mujeres, pues tanto la Maga como Pola han quedado del «lado de allá», es decir en la comunidad, aunque ambas en las fronteras del vacío (aquélla en paradero ignorado y ésta enferma de muerte), entra en contacto con una tercera, bosta y diosa siria al mismo tiempo: la *clocharde* Emmanuelle, la cual debería ejercer en Oliveira (como el estiércol para Heráclito) funciones terapéuticas[11], salvadoras (no olvidemos el origen etimológico del nombre «Emmanuelle»), que no pudieron desempeñar anteriormente ni Pola ni la Maga.

Así pues, en esta línea ondulada de lo femenino que va de la Maga a Talita pasando por Pola y Gekrepten, Emmanuelle se incluiría en el punto más bajo, y a la vez más alto, como reflejo de las restantes y como puente que dispondrá el paso de Oliveira desde «el lado de allá» al «lado de acá».

En la *clocharde* Oliveira, se «entierra» como el Oscuro bajo el estiércol, para esperar:

> Porque seguramente Heráclito había tenido que quedarse en la mierda días enteros y Oliveira se estaba acordando también de que Heráclito había dicho que si no se esperaba jamás se encontraría lo inesperado (p. 245),

[11] *Dos años antes de la publicación de* Rayuela *apareció en* Tel quel *(n. 6) un texto firmado por Robert D. Valette y titulado «Projet d'utilisation thérapeutique des clochards (Clochardothérapie)», en el que se sugiere. como remedio a los males físicos de los empresarios europeos, el empleo de vagabundos (perezosos y rebeldes) en misión relajadora.*



y para curarse la hidropesía (*agua*, y no *fuego*, en el centro del cuerpo: el estadio previo a la *tierra* en el «camino hacia arriba»).

Sin embargo:

> Quizás el Oscuro se había hundido en la mierda hasta el cogote sin estar enfermo, sin tener en absoluto hidropesía, sencillamente dibujando una figura que su mundo no le hubiera perdonado bajo forma de sentencia o de lección (p. 247),

la figura del abandono y la búsqueda de sí (la investigación de sí) en la autoaniquilación, en la negación del propio sujeto (¿del lenguaje? ¿el gesto y no la palabra?) junto a otro negado de antemano: la *clocharde*-estiércol/Maga que canta «desgarradoramente» *Les Amants du Havre*/Pola de la felación, porque, como recuerda Oliveira que hizo ésta, Emmanuelle se echa poco a poco sobre su amigo borracho y le lame humildemente la pija: el falo de Horacio en la boca de la *clocharde* como el del soldado en la de la diosa siria criselefantina.

Lo de Oliveira ha sido la bajada al Hades de un Orfeo en busca de sí mismo a través de los límites, «hacia arriba» y «hacia abajo», de la femineidad. Lo que no quiso emprender al comienzo del capítulo, ir a casa de Pola a por ésta y la Maga, lo acomete ahora en los puentes del Sena y sus alrededores: la bajada a los infiernos y el consiguiente «olfateo» («las almas olfatean al bajar al Hades», F. 98):

> Deseducación de los sentidos, abrir a fondo la boca y las narices y aceptar el peor de los olores, la mugre humana (p. 244),

alimentarse, como hacían las almas en el Hades, según comentario de Plutarco al fragmento 98[12]; nutrirse de Oliveira en el estiércol y del estiércol; aprender, abrir los sentidos:

> Un minuto, dos, tres, cada vez más fácil como cualquier aprendizaje. Conteniendo la náusea Oliveira agarró la botella, sin poder verlo sabía que el cuello estaba untado de rouge y saliva, la oscuridad le acuciaba el olfato. Cerrando los ojos para protegerse de no se sabía qué, se bebió de un saque un cuarto litro de tinto (p. 244).

Aquí se inicia la bacanal que concluye con el falo de Horacio en boca de Emmanuelle, diosa siria: Hades, lo contrario de vida, se une a Dionysos, se identifican[13], como en Heráclito:

> Si no fuera en honor de Dionysos que hacen las procesiones y cantan el himno fálico, obrarían de la manera más desvergonzada; / sin embargo / son el mismo / dios / Hades y Dionysos, en honor del cual deliran y hacen bacanales (F. 15).

Pero Horacio va a terminar siendo «devorado» por lo que serían los perros del relato de Neantes de Cirico:

> Oliveira abría los ojos y veía las piernas del vigilante contra las suyas, ridículamente desabotonado y con una botella vacía rodando bajo la patada del vigilante, la se-

[12] *Mondolfo, p. 284.*
[13] *Mondolfo, p. 284.*

gunda patada en el muslo, la cachetada feroz en plena cabeza de Emmanuelle que se agachaba y gemía y sin saber cómo de rodillas, la única posición lógica para meter en el pantalón lo antes posible el cuerpo del delito reduciéndose prodigiosamente con un gran espíritu de colaboración para dejarse encerrar y abotonar, y realmente no había pasado nada pero cómo explicarlo al policía que los arreaba hasta el camión celular en la plaza (p. 248);

y devorado por los mismos motivos que el Oscuro:

Los perros, pues, ladran a los que no conocen (F. 97),

y se comen a quien se confunde con el estiércol; comen el estiércol y todo lo que lleva dentro. Pero también inutilizan la función terapéutica de la bosta, se violentan contra el todo desconocido: Hades y Dionysos (no vida y vida) en esencial armonía (logos)[14].

Los policías/perros han quebrantado la posibilidad de acceder al cielo sin las palabras, sin el juego de las palabras, con el gesto: gesto heraclíteo de huir de la comunidad y hundirse en el estiércol/infierno para «secarse».

El retorno a la «luz» que carece, la luz de la carencia de sombra, es el retorno a la búsqueda mediante y de las palabras, la vuelta al principio de un Orfeo «escapado» de los infiernos y que, como inventor de la pederastia, ha inventado (descubierto) a los dos sodomitas que en el coche celular quieren ver el cielo a través de un caleidoscopio («patterns pretty as can be»), jugando en el cielo (su reino); un Orfeo, Oliveira el Oscuro, al que las mujeres tracias (sus tres mujeres en París) han cortado la cabeza para arrojarla a un río que, como el de Heráclito, no es nunca el mismo aunque lo parezca, y que a Horacio le llevará al «lado de acá», donde todo puede repetirse.

[14] *Mondolfo, p. 233.*

Rafael Daza Bravo

JULIO CORTÁZAR Y OCTAVIO PAZ EN *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*

TEXTOS DE JULIO CORTÁZAR

Algunos aspectos del cuento, núm. 255, págs. 403/416.

La agarrada a patadas..., núm. 275, págs. 223/229.

Soneto gótico. Lucas, sus huracanes. Lucas, sus hipnofobias, núm. 364, págs. 7/10.

Adiós Robinson, núm. 416, págs. 5/30.

TEXTOS SOBRE JULIO CORTÁZAR

Allen, Richard F.: En busca de la novelística de Julio Cortázar, núm. 237, págs. 711/725.

Bianco, José: Julio Cortázar, núm. 516, págs. 26/27.

Borello, Rodolfo: Reseña de *Ultimo round*, núm. 247, págs. 165/172.

Conte, Rafael: Doce proposiciones para un festival Cortázar, núm. 222, págs. 590/601.

Curutchet, Juan Carlos: Reseña de *Pameos y meopas*, núm. 259, págs. 205/207.

Curutchet, Juan Carlos: Apuntes para una lectura de Cortázar, núm. 223, págs. 233/238.

Curutchet, Juan Carlos: La prehistoria literaria de Cortázar, núm. 253, págs. 301/307.

Curutchet, Juan Carlos: Años de aprendizaje, núm. 255, págs. 561/572.

Curutchet, Juan Carlos: Descubrimiento de una realidad-otra, núm. 256, págs. 153/164.

Curutchet, Juan Carlos: Una mirada al vacío, núm. 259, págs. 129/140.

Curutchet, Juan Carlos: Metodología de la rebelión, núm. 260, págs. 330/337.

Curutchet, Juan Carlos: La crítica de la razón utópica, núm. 261, págs. 459/479.

Curutchet, Juan Carlos: La crítica de la razón pragmática, núm. 263, págs. 425/447.

Filer, Malva: Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar, núm. 242, págs. 320/334.

Flores, Félix Gabriel: El lirismo metafísico de Julio Cortázar, núm. 289, págs. 7/52.

García Martín, Luis: *El examen*, la prehistoria de Julio Cortázar, núm. 444, págs. 153/156.

Grande, Félix: El romance del dado y la ratita, núm. 271, págs. 105/116.

Grande, Félix: Nadando en las paredes, núm. 275, págs. 230/241.

Guelbenzu, José María: Reseña de *Ultimo round*, núm. 247, págs. 159/164.

Homenaje a Julio Cortázar, núm. 364/366, octubre-diciembre de 1980 (737 págs.), con colaboraciones de Sara Castro-Klarén, Blas Matamoro, Francisco Javier Satué, Mario Merlino, Horacio Salas, Eduardo Romano, Enriqueta Morillas, Juan Carlos Onetti, Félix Grande, Sabas Martín, Alejandro Paternain, Rafael Conte, Jean Thiercelin, Francisca Aguirre, Arnoldo Liberman, Mario Argentino Paoletti, Omar Prego, Ignacio Cobeta, Cristina Peri Rossi, Manuel Ruano, Francisco Feito, Rafael de Cózar, Hugo Gaitto, Letizia Arbeteta, Víctor Pozanco, Juan Quintana, Luis Alberto de Cuenca, Julio López, Pedro Tedde de Lorca, José Alberto Santiago, Eduardo Haro Ibars, Alvaro Salvador, Ariel Ferraro, Ana María Gazzolo, José María Bermejo, Angel Manuel Vázquez Bigi, Raúl Chávarri, Pablo del Barco, Jorge Ruffinelli, Carmen de Mora Valcárcel, Leonor Cozevoy-Cortés, Jacinto Luis Guereña, Manuel Quiroga Clérigo, Cristina González, Hernán Vidal, José Ortega, Manuel Cifo González, Enrique Estrázulas, Mauricio Ostria González, Jesús Sánchez Lobato, Attila Csep, Saúl Yurkievich, Alejandro Gándara Sancho, María Embeita, Manuel Benavides, Jorge Rodríguez Padrón, John Incledon, Antonio Planells, Hortensia Campanella, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Miriam Najt, Samuel Gordon, Mari Carmen de Celis, Antonio Urrutia, María Amparo Ibáñez Moltó, José Agustín Mahieu y María Victoria Reyzábal.

Link, Daniel: El regreso de Berthe Trépat, núm. 491, págs. 101/107.

López Chuhurra, Osvaldo: Sobre Julio Cortázar, núm. 211, págs. 5/30.

López Delpecho, Luis: Cortázar de Carroll y de Cortázar, núm. 228, págs. 663/679.

Martín, Sabas: Reseña de *Alguien que anda por ahí*, núm. 333, págs. 505/511.

Matamoro, Blas: Reseña de *Cortázar por Cortázar* de Evelyne Picón Garfield, núm. 357, págs. 753/754.

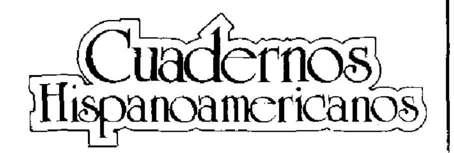
Merlino, Mario: Reseña de *Queremos tanto a Glenda*, núm. 395, págs. 457/460.

Musselwhite, David E.: *Los premios* entre el todo y la nada, núm. 314, págs. 520/556.

Musselwhite, David E.: La vida y la muerte de Berthe Trépat, núm. 320, págs. 341/359.

Núñez, Antonio: Reseña de *Ceremonias*, núm. 235, págs. 234/236.

Pagés Larraya, Antonio: Cotidianidad y fantasía en una obra de Cortázar, núm. 231, págs. 694/702.



TEXTOS DE OCTAVIO PAZ

TEXTOS SOBRE OCTAVIO PAZ

LECTURAS



Biblioteca Hispánica. AECI, Madrid (Foto: Juan Carlos Sánchez Navas)

La novela mexicana de Agustín Yáñez*

Al filo del agua[1] es quizá la novela mexicana más hispánica de la primera mitad del siglo XX, y es «la más» hispánica, por su idiosincrasia mestiza, por ser narración cuyo acontecer surge en un lugar de Jalisco, región de fuerte mestizaje, proveniente principalmente de inmigraciones españolas de los siglos pasados. «El campesino de estas tierras tiene algo de castellano viejo, por la lengua que ha conservado, ilustrada frecuentemente por refranes, y por su sobriedad y señorío»[2], dice José Luis Martínez, en el ensayo que en el volumen dedica a la obra de Yáñez.

Por avatares de edición y de distribución, *Al filo del agua* no se halló en las librerías españolas durante años, y quizá por ello no ha sido una novela tan conocida del público español como *Pedro Páramo* o *Cien años de soledad*. Tal vez esta edición de Archivos sirva para reparar la deficiencia, y ojalá que esta nueva lectura, tan bien compuesta y arropada por comentarios de especialistas, pueda suscitar la identificación cultural y la admiración que la obra de Yáñez merece.

La colección «Archivos», con la ayuda de la UNESCO y bajo acuerdos pactados entre varios organismos internacionales, tiene el plan de editar 110 títulos representativos de la literatura de 22 países de América Latina y el Caribe.

Al filo del agua es además, dentro del panorama novelístico mexicano, «la otra novela de la revolución», es decir, la novela que inaugura un nuevo modo de narrar, tanto en la expresión, que adopta las innovaciones y técnicas literarias más vanguardistas de su contemporaneidad, como por el contenido: la revolución de 1910 es contemplada desde los años 40 —tiempo de la enunciación—, lo que confiere al autor una perspectiva unitaria y totalizadora del suceso histórico, que no tuvieron los novelistas testigos y documentalistas de la revolución. En este mismo sentido, otro rasgo original de *Al filo del agua* es que la revolución irrumpe en el espacio de la novela —«un lugar del Arzobispado»— en las últimas páginas; la anécdota casi completa de la obra se refiere a la vida cotidiana en ese lugar apartado de la provincia, durante el año litúrgico anterior a la explosión del conflicto armado. La revolución no es el motivo desencadenante de la anécdota sino que más bien la anécdota es el motivo que justificaría el desencadenamiento de la revolución.

La novela presenta la dictadura del clericalismo en un ambiente rural, de atmósfera social asfixiante, a principios de siglo. La filosofía que sustentan estos «hombres de Dios» y que transmiten a la feligresía es pesimista: la vida es una prueba, un valle de lágrimas. El sexo, una trampa. La alegría o la comodidad, pretextos, una demora en la vía del dolor que es la única que llevará a «una buena muerte». El amor es «la más extrema forma de morir» o «de vivir el morir». La existencia es un puente transitorio que hay que cruzar deprisa, sin ningún interés, sin ilusión, pues es sólo una interinidad.

Fatalmente, el fetichismo, el fariseísmo, el mestizaje religioso, el pseudo-misticismo, el fanatismo o la rectitud moral serán las actitudes que interpreten el dogma católico. El verdadero protagonista es la religión y su antagonista categorial, el sexo. La represión sexual se ejerce por la férrea autoridad de la Iglesia o por «el qué dirán», como en *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca.

* *El título de este artículo es un recuerdo y homenaje al profesor Jaime Delgado, que en 1953, en el n.° XVI de esta revista, escribió la primera reseña crítica aparecida en España sobre la novela de Yáñez, con el título que reproduzco.*

[1] *Agustín Yáñez,* Al filo del agua, *edición crítica, coordinada por Arturo Azuela, Colección Archivos, 22, España, CSIC, 1992.*

[2] *José Luis Martínez, p. 316.*

La novela se abre con un «Acto preparatorio» que, además de su funcionalidad narrativa, predispone al lector; en efecto, *lo prepara* para entrar en un universo virtual, anclado en un cronotopo histórico. En lo formal, las seis páginas de este preliminar («Acto propiciatorio», lo llama Monsiváis) están construidas con material diferente[3]: son un gran fresco, o mejor, una panorámica cinematográfica, que, con efecto de lupa o a ralentí, se va deleitando en los encuadres, en los juegos de luces y sombras, en las siluetas estilizadas, en los fantasmas del miedo, de los instintos, del deseo, o enfoca los colores litúrgicos que pautan la penitencia, el dolor santo, o el encarnizado flagelo, nunca la risa, nunca la alegría... Hasta el contrapunto final, hasta la última página, en que los latines, que en la obra son instancias lingüísticas que legitiman instancias ultraterrenas, en estas últimas líneas del texto, vehiculan la santa envidia del cura párroco, deseoso de romper el orden y apropiarse de la respuesta del acólito: *Ad Deum qui laetificat juventutem meam*... Pero desde el incipit hasta los latines finales, la obra es una unidad de sentido en que cada elemento se halla interrelacionado.

En la presente edición, realizada por un equipo de especialistas, coordinados por Arturo Azuela, se ofrece una presentación de Antonio Gómez Robledo, diplomático y filósofo, amigo y condiscípulo de Yáñez, quien traza un entrañable apunte biográfico del autor. El texto de *Al filo del agua* ha sido establecido y anotado por el coordinador, Arturo Azuela, que además escribe el estudio que *sitúa* la obra en su contexto histórico-literario. Este estudio de Azuela es una síntesis panorámica, ejemplar de rigor y acierto. Ubica la aparición de *Al filo del agua* en esa etapa que él llama de «transferencia», de transición de una sociedad rural hacia la urbe, «entre la reafirmación de las dictaduras y el crecimiento industrial», en una América Latina cuya novela está deshaciéndose de la marginalidad del tipicismo y de lo vernacular, para venir a situarse en la vanguardia de la narrativa universal. En la década en que aparece *Al filo del agua*, la novela mexicana da un salto cualitativo que seguirá confirmándose en años posteriores.

El panorama de la literatura mundial, con los autores más representativos, «La generación perdida» norteamericana, o Kafka, Proust, Mann, Malraux, Papini..., son recordados como ejemplos y modelos que tuvieron presentes los latinoamericanos y contrastados respecto a la narrativa de Yáñez. Pero Azuela no olvida tampoco, en este marco del entorno de influencias sobre Yáñez, a los escritores contemporáneos de habla española, americanos o peninsulares, que el autor jalisciense reconoce haber leído con entusiasmo. La generación del 98, o los trasterrados de la del 27, así como las revistas que introdujeron las literaturas de vanguardia y dieron raíces a una tradición cultural. Fundamentalmente, Yáñez tuvo relación con *La Gaceta literaria*, de Giménez Caballero (por cierto, en el número 52 de *La Gaceta*, 15 de febrero de 1929, aparecen unas «postales» de Yáñez: «Pueblos», breves prosas vanguardistas sobre dos pueblos, Zoquipán y Atemajac) y la *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset. En la prosa de Yáñez no hay sólo la manifestación lineal del nivel anecdótico, múltiples textos provenientes de nuestra literatura, de la mitología y de los símbolos de la cultura mestiza, enriquecen su textura hasta el punto de hacerla parecer barroca.

José Luis Martínez equipara algunas páginas de *Pasión y convalescencia*, de Yáñez, y el capítulo primero de *Al filo del agua*, «Aquella noche», con las más impresionantes páginas de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke. A mí me parece que en toda la novela hay resonancias del ciclo rilkeano *La vida de María*, al que a su vez suministró inspiración el *Flos Sanctorum*, del Padre Ribadeneira. Con el rigor, el saber y la claridad que lo caracterizan, José Luis Martínez precisa su punto de vista al referirse al barroquismo de Yáñez: «barroquismo no significa decoración superflua, pérdida o confusión de la arquitectura interior de la obra... la profusión que hay en este estilo es plenamente significativa»[4]. Coincidimos también plenamente, el barroquismo en *Al filo del agua* es inmanente a las estructuras semionarrativas profundas, y obligan al discurso a manifestarse *así* en la superficie textual.

El ensayo de José Luis Martínez, «Iniciación y obra. La significación de *Al filo del agua*», es el prólogo que

[3] *Incluso la tipografía. Hasta el carácter propio de la cursiva, de autoridad, de perennidad, les dan un matiz más plástico que lingüístico. Las cursivas las usa Yáñez en la página 115, cuando el campanero, Gabriel, integra a su soliloquio, narrativizado, el último cuarteto del soneto de Fray Luis de León a Salinas.*

[4] *J. L. Martínez, p. 323.*

el académico escribió para la edición de las obras completas, de Aguilar, 1968. Por serlo, es una presentación *completa* de la obra literaria de Yáñez. Del texto de José Luis Martínez, yo hubiera suprimido la referencia a los cuentos: «los tres que incluye el volumen que el lector tiene en las manos...», puesto que éste es otro cantar —otro volumen—..., y del mismo modo, las notas con la paginación correspondiente a las citas que se hacen de la novela, y que corresponden a la paginación de la edición de Aguilar, crean confusión en *este lector*.

El excelente texto analítico de Françoise Perus, «La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*», no sólo establece la *poética* de la novela sino que acierta a dar una explicación ideológica que va más allá de lo que ha ido nunca la crítica. Es valiosísima la información que aporta el artículo sobre la situación real de la Iglesia en Jalisco, en los primeros años del siglo, con abundante documentación. Y más que referir la intencionalidad y sentido de la obra al tiempo del enunciado (...1909-1910...), en los orígenes del proceso revolucionario, piensa que *Al filo del agua* «recoge una temática candente de los principales debates de los años treinta y cuarenta acerca de la política educativa y cultural de la Revolución en vías de institucionalización»[5]. Para Perus no hay evolución individual, colectiva o histórica; ese «diálogo de conciencias e ideas», que se establece en la obra, en ciertos personajes como Gabriel, Damián o María, «se puede sintetizar como la tendencia a la secularización de la fe cristiana». Las aperturas que las conductas de personajes y situaciones plantean no siguen una pauta resolutiva y parecen confirmar la permanencia del conflicto, que si acaso se resolverá fuera del tiempo y el espacio de la novela.

A este respecto yo había visto ya en *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*[6], que *Al filo del agua* «no es una crítica retrospectiva ni una justificación, sino una crítica continuada a un estado de cosas, aún no superado». Es más: puesto que por la cronología aportada por esta edición sabemos que la redacción definitiva concluyó en 1945, cabe relacionar el proceso de enunciación de la novela con el clima creado en México por las festividades y actos públicos dispuestos para la celebración del cincuentenario de la coronación de la Virgen de Guadalupe, que inspiró a Martín Luis Guzmán el famoso artículo «Semana de idolatría», publicado en la revista *Tiempo*. Retrotrayendo la situación religiosa del 45, al tiempo factual del argumento de la novela, pienso que *desde aquella actualidad se está criticando todo posible abuso;* cualquier parecido de la realidad de 1945 —desde la que escribe Yáñez— con los hechos sociorreligiosos del pasado, referidos en la obra, está siendo necesitado de *una buena tormenta*.

Ignacio Díaz Ruiz, en su ensayo «Recepción crítica de *Al filo del agua*», contempla el horizonte de críticas que mereció la obra y lo examina con ponderación, señalando lo que han sido apologías o simplemente lecturas impresionistas, así como los análisis rigurosos o las diferentes calificaciones que ha merecido: novela de la revolución, novela anticlerical, o las otras que resaltan el carácter nacionalista o provinciano, o su absoluta modernidad... Echo de menos en este ponderado y estricto panorama la referencia a una crítica que me parece de repaso obligado, la del alemán Adalbert Dessau. Y me parece obligada, porque Dessau es un crítico marxista y bajo esta perspectiva enjuicia la obra de Yáñez: «*Al filo del agua* es la obra que más claramente refleja la posición de la burguesía posrevolucionaria. (...) posterga la verdadera problemática social y constituye el punto final de la novela de la revolución». Dessau afirma que con *Al filo del agua* se produce *la neutralización* de la novela de la revolución, y critica a Yáñez por atribuir a la conciencia humana el papel de auténtica realidad de la vida cuando —según el profesor de la Universidad de Berlín Este— ésta es la manera en que el hombre experimenta su vida no sólo personal sino social. Al presentar Yáñez la conciencia como única realidad del pueblo, prescinde casi por completo de la realidad material. Si mi referencia a Dessau y *La novela de la Revolución Mexicana*[7], cuyas tesis no comparto, puede parecer excesiva, que me sirva de disculpa el hecho de que el mismo lapsus se comete en el apartado VI de la edición, «Bibliografía», establecida por Sun Hee Byun.

Monsiváis, en su texto «Pueblo de mujeres enlutadas: el programa descriptivo de *Al filo del agua*», aporta la

[5] *Françoise Perus, p. 365.*

[6] *Marta Portal,* Proceso narrativo de la Revolución Mexicana, *Madrid, ediciones de Cultura Hispánica, 1977, p. 173.*

[7] *Adalbert Dessau,* La novela de la Revolución Mexicana, *primera edición alemana, 1967, Rütten und Loening, Berlín. Versión española, México, F.C.E., 1972.*

perspectiva crítica heterodoxa. Del «Acto propiciatorio» (sic) dice: «a modo de rezo encaprichado y feroz que surge... de las entrañas de la represión». Los ojos escépticos —y con frecuencia burlones— del crítico contemplan, bajo los melodramas sucesivos, la tragedia que la teocracia hace interpretar al pueblo. Monsiváis recuerda las deudas de *Al filo del agua* a *La Regenta* y a *Doña Perfecta;* sin embargo, no se ha visto, o la crítica no se ha detenido en el parentesco con Miró: la vida a ralentí de la provincia, el sabor arcaico, las intrigas eclesiásticas de *El obispo leproso* o *Nuestro padre San Daniel* nos hacen pensar en una ascendencia genética, si no mimética, pues Miró resuena —quizás a través de Benjamín Jarnés— constantemente en toda la obra.

Comentando la retórica religiosa de *Al filo del agua,* o lo que Bajtín considera el plurilingüismo, o pluriestilismo o plurivocalismo, Monsiváis dice: «Un lenguaje imperial durante casi cuatro siglos persiste porque es simultáneamente la voz de la autoridad, la cosmovisión que no admite heréticos y el espacio de salvación». Hace años yo había visto que el anticlericalismo de Yáñez era una variante del antiespañolismo o anticolonialismo. «Es una respuesta histórica, acaso inconsciente, a la religión del señor, del conquistador, impuesta a la fuerza como lo fue la lengua. *Al filo del agua* es la denuncia de un estado evolucionado y degenerado de dependencia colonial, y propone la independencia definitiva»[8].

Por último, para concluir el examen de esta excelente edición, tan coherentemente acompañada de estudios críticos y cronologías, quiero referirme al artículo de Pura López Colomé que, al tratar de establecer la modernidad de la novela, considera el contenido social de la realidad iberoamericana, y reproduce el texto ensayístico de Yáñez sobre la sensibilidad iberoamericana, que es «ante todo mestizaje cultural y sociológico», con lo que la articulista concluye: «el mestizo escribe al mestizo», o sea, *a nuestro mestizo de la otra orilla,* concluyo yo también, en contrapunto con la afirmación que formulé al iniciar esta reseña sobre *Al filo del agua.*

Marta Portal

[8] *M. Portal,* ob. cit., *pp. 165-175.*

Mujeres por mujeres

En la presentación de la *Historia de las mujeres,* Georges Duby y Michelle Perrot, directores de la colección, se hacen una pregunta como punto de partida: «Y ellas, ¿qué dicen ellas?». La respuesta: «la historia de las mujeres es, en cierto modo, la de su acceso a la palabra»[1], condensa con exactitud y economía un mundo inversamente inexacto y amplio.

La otra cara de la Historia con mayúscula, subestimada durante mucho tiempo por doméstica, indocumentada, trivial, es descubierta y encumbrada como uno de los enfoques globales más originales en un campo —el de los estudios históricos del siglo XX— resignado en nuestros días a la novedad puntual, al descubrimiento estricto del erudito que sólo puede añadir detalles al trabajado corpus general.

El relativismo dominante en el pensamiento de Occidente, su perspectivismo, la fragmentación de los sistemas de pensamiento, la atracción de los historiadores por enfoques colaterales desde la lingüística, la semiótica, la literatura, el descrédito del cientificismo histórico basado en la veracidad del documento, el traslado del centro de interés del propio documento al discurso que lo interpreta y expone, son todos cambios fundamentales de concepción que modificaron también el objeto de análisis seleccionado.

[1] *Duby, G. y Perrot, M.* Historia de las mujeres, *tomo I, Madrid, Taurus, 1991, pág. 10.*

Se pasa de la Historia pública protagonizada por varones, en la doble etimología de este último término que recoge las nociones de hombre noble, notable y de guerrero[2], a la historia cotidiana o intrahistoria, sin próceres, doméstica, interesada en la producción y trasmisión de ideologías más que en las acciones o gestas derivadas de las mismas.

Surge la fascinación del estudioso por el lenguaje inédito del traje, de los hábitos alimenticios, de la distribución de las habitaciones de la casa, los usos y costumbres cotidianas y los variados signos de un mundo privado, de puertas adentro, largo tiempo ignorado, del que fueron anónimas protagonistas las mujeres.

Además de la renovación de los estudios históricos, la toma de conciencia feminista es decisiva en este paso. Por otra parte, con este cambio de perspectiva y con la aproximación entre los discursos histórico y literario surge un renovado interés del lector (interés inducido y acicateado por la necesidad de novedad del negocio editorial) por las historias de vida, las biografías, las novelas históricas, las autobiografías, los diarios, los epistolarios, modos de la narración que cultivaron preferentemente las mujeres porque se adecuaban mejor que otros a los gustos, las posibilidades y restricciones de la condición femenina.

Mujeres argentinas

Con astuta oportunidad la editorial Planeta lanza una colección de biografías de mujeres argentinas, dirigida por el historiador Félix Luna, en la que son mayoría los libros dedicados a escritoras: Alfonsina Storni, Norah Lange, Victoria Ocampo, Beatriz Guido, María Rosa Oliver, Sara Gallardo. Pero la selección de literatas no es exclusiva ya que se anuncian también entre sus títulos *Mujeres de la conquista, Mujeres de Rosas, Lola Mora, Mujeres solas.*

El director de la colección es un notable historiador que ha tenido la precaución de hacer una cuidadosa selección, no sólo de las biografiadas, sino también de las biógrafas. Vidas de mujeres contadas por mujeres: Alfonsina Storni por Josefina Delgado, Norah Lange por María Esther de Miguel, Alejandra Pizarnik por Cristina Piña.

La colección elige el protagonismo excluyente de las mujeres como tema; y es sin duda un criterio de selección posible tan válido como otros, de indiscutible y casi sospechosa actualidad. Pero también exige que esas vidas de mujeres sean contadas desde la perspectiva exclusiva de otras mujeres.

Parece que la colección se propone recoger doblemente la voz femenina de biógrafas y biografiadas, de mujeres privilegiadas en cuanto que tienen o tuvieron acceso a la palabra y, en el caso de las biografiadas, que por su vida o actividad destacada han entrado en la historia de la literatura o en la historia, sin adjetivos.

El diseño editorial de la colección queda claro; no obstante surge una pregunta al pasar que tiene que ver con esa falta de naturalidad (¿o exceso de celo?) con que habitualmente tropiezan los temas candentes. Y la cuestión femenina lo es hoy, sin duda. ¿Sólo mujeres pueden escribir sobre mujeres? Al parecer la colección ha sido diagramada de este modo, de ahí que la pregunta apunte a una posible, y tal vez involuntaria, exclusión de los biógrafos varones, lo que sería claramente un exceso. El exceso de celo cae a veces en el exceso y el remedio a la marginación termina a veces marginando.

Puntualizaciones aparte, resultaría un error no subrayar la oportunidad del tema de la colección y sería además deseable que se ampliase a otras mujeres notables de las letras o de la historia nacional.

★

En su historia de la literatura argentina, Ricardo Rojas pone por título «Los proscriptos» y «Los modernos» a sendos volúmenes que dedica al siglo XIX, subrayando con esta titulación el problema clave de cada período tratado. Al analizar a los modernos, destaca la aparición de las mujeres en las letras argentinas como uno de los síntomas determinantes de la modernidad.

[2] *Según Corominas, la distinción ortográfica actual entre «barón» y «varón» se generaliza a partir del siglo XVI por el influjo, entre los humanistas, del latín «vir»; pero el origen del término se remonta en castellano a fines del siglo XI y proviene probablemente del germano «baro», «hombre libre apto para la lucha». Esta palabra recoge por lo tanto los conceptos de masculinidad, nobleza y lucha, nociones muy acordes con las obsesiones de la historiografía tradicional; a tal punto que los textos de historia hasta no hace mucho eran un relevamiento de guerras, generales y dinastías.*

Una modernidad que supone el acceso de la mujer a la palabra escrita y de su consideración pública como literata y que, en Argentina, tiene sus pioneras en obras injustamente olvidadas como la de Juana Manuela Gorriti[3] y en personas como Eduarda Mansilla, Josefina Pelliza, Juana Manso, Rufina Margarita Ochagavía, rescatables por su condición de entusiastas precursoras.

El programa de la colección «Mujeres argentinas», que dedica un volumen a las mujeres de la conquista y centra su selección en las contemporáneas, presenta un hiato en esta segunda mitad del siglo XIX, justamente en el momento en que la presencia de la mujer en la escena literaria va a suponer, como lo afirma Ricardo Rojas, ya citado, uno de los factores más significativos de la modernidad.

La responsabilidad de la omisión más notable —la Gorriti— no es tanto achacable al antólogo como al canon actual de la literatura argentina que, estructurado desde Buenos Aires, ignora el interior —aquí también cabría señalar la omisión, entre otras provincianas notables, de Macacha Güemes o de Paula Albarracín— sumando a la pasada marginación por mujer la presente por provinciana. De otro modo no se explica la ausencia de un estudio sobre Gorriti en un trabajo completo y de tan buen nivel como es la *Historia de la literatura argentina* publicada por el Centro Editor de América Latina y que, junto a las historias literarias de Arrieta y de Rojas, conforman el corpus canónico más importante sobre las letras de aquel país.

Estas salvedades, minuciosas de lectora prolija y demorada, no tienden sino a resaltar el valor de un proyecto que ocupa con oportunidad y calidad un espacio vacante en las ediciones argentinas. Corresponde en este punto quizá, pasar de lo general a lo particular y centrar el comentario en uno de los libros de la colección que puede ser representativo del conjunto.

«Alejandra Pizarnik» por Cristina Piña

Pizarnik por Pizarnik

Quizá no sea superfluo presentar a la poetisa argentina Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972), conocida en su país por razones literarias y extraliterarias —entre ellas, su suicidio a los 36 años— pero prácticamente desconocida para el lector español.

Recurro una vez más a la pregunta de Duby, esta vez en singular, «y ella ¿qué dice ella?», para iniciar el comentario sobre la biografía de Pizarnik, sobre su historia personal, la de su acceso a la palabra.

Por un momento, olvido a Piña, su biógrafa exhaustiva, la experta lectora de su poesía. Silencio la intermediación para dejar la palabra a la propia Alejandra. Y, a modo de introducción, propongo un juego en el que la protagonista se presenta a sí misma. Yo sólo escojo las respuestas, entresacadas de sus poemas, de una hipotética y brevísima entrevista en la que la poetisa habla de su obra y su vida, de la relación entre ambas, de su poética. Las preguntas, como ocurre habitualmente, se formulan a sí mismas a partir de las respuestas.

La poesía de Alejandra (¿sólo la de Alejandra?) es un continuo de preguntas, respuestas, dudas, miedos, perplejidades. La entrevista, pues, está servida.

De su obra dice:

> ...
> Y qué es lo que vas a hacer
> voy a ocultarme en el lenguaje
> y por qué
> tengo miedo.
>
> en «Cold in hand blues»
> *El infierno musical*

De su vida:

> Alguna vez
> alguna vez tal vez
> me iré sin quedarme
> me iré como quien se va.
>
> *Árbol de Diana*

De la relación entre vida y obra:

> Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo.
> Un viento violento arrasó con todo.
>
> en «Fragmentos»
> *El infierno musical*

[3] *La Fundación del Banco del Noroeste con sede en Salta ha proyectado financiar la reedición de sus* Obras completas *bajo la dirección del poeta y académico Raúl Aráoz Anzoátegui. La publicación de estas obras, en su mayor parte agotadas, no deja de ser una loable empresa aunque el hecho de editarse con un sello del interior, de escasa distribución, hace temer reducida difusión de tan gran esfuerzo.*

De su poética, de su búsqueda estética:

> Un proyectarse desesperado de la materia verbal
> Liberada a sí misma
> Naufragando en sí misma.
>
> en *El infierno musical*

El juego es posible porque en el caso de Pizarnik, más que en el de otros poetas contemporáneos, vida y escritura están ligadas a tal punto que la obsesión por la palabra (por el poema, por la escritura, por la voz y por su ausencia, o sea, por el silencio) se convierte en la materia poética protagónica a la vez que, a la inversa, la experiencia vital (el sufrimiento, la neurosis, la euforia, la soledad) es gozada o padecida en función de la literatura.

Hay algo exageradamente endógeno, dramáticamente autorreferencial que crea un clima de tormenta interior en sus poemas en los que contrasta el ímpetu de los fantasmas que vapulean su ánimo con la fragilidad del yo que los provoca pero no los domina.

En este sentido podrían aplicársele a Pizarnik los versos de Jacobo Regen, poeta coetáneo suyo, cuasi místico, salteño y como ella judío:

> hiere, hiere profundo,
> que es mucho lo que perdí
> rodando, no por el mundo
> sino por dentro de mí[4].

La experiencia extrema de Alejandra, la que conforma su poesía, parece recogida en ese rodar interior: sus miedos, su diálogo temerario con la muerte, sus terrores, sus ansias de alas y sus limitaciones, los pedrones y aristas de sus laberintos íntimos. Ese rodar interior la lleva a la escritura y su escritura da cuenta de los golpes y las heridas. «Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura, porque todos estamos heridos»[5], confiesa a Martha Moia en una entrevista.

Su vida y su poesía están llenas de zozobra y desamparo no producidos por las situaciones objetivas, externas al yo (pudo vivir sin trabajar, tuvo fama literaria y el afecto de buenos amigos), sino por las dramáticas neurosis y depresiones, los fantasmas, los infiernos artificiales íntimos de los que buscó refugio en la escritura, en la palabra. Pero a la vez, ese trabajo cuerpo a cuerpo con la palabra «haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo»[6], esa intimidad promiscua con el lenguaje escurridizo, que se le escapa, que no se deja poseer, hace nacer en ella la sospecha, el terrible desasosiego de la intemperie radical.

A propósito de la revelación de que «la única morada posible para el poeta es la palabra», Pizarnik va más al fondo de la cuestión en la entrevista con Moia cuando declara: «me oculto *del* lenguaje *dentro* del lenguaje. Cuando algo —incluso la nada— tiene un nombre, parece menos hostil. Sin embargo, existe en mí una sospecha de que lo esencial es indecible»[7]. Por estos caminos imprevisibles de su búsqueda es posible entender su suicidio, porque para ella «...la muerte es una palabra»[8], quizá la única palabra.

La tarea que propone Cristina Piña, conocida crítica y autora ella también de varios libros de poemas, atiende necesariamente a esta biografía interior, fuerte, áspera, rica, contradictoria, llena de avatares, más que a los eventos cotidianos de la existencia bastante anodina de una intelectual de clase media, con talento poético y vocación literaria, caprichosa, mimada por unos padres que le ofrecen lo que pueden —protección material— a pesar de su rechazo y que no pueden comprender la angustia vital de su hija que excede el mundo sencillo y limitado del inmigrante próspero en un barrio de Buenos Aires.

Pizarnik por Piña

Cristina Piña, con erudición y una sensibilidad especial para leer poesía, casi exclusiva de los que también la escriben, intenta entretejer vida y obra para ir explicando la una por la otra en un minucioso trabajo de 250 páginas.

[4] *Regen, Jacobo.* Poemas reunidos, *Salta, Ediciones del Tobogán, 1992, pág. 39.*

[5] *Moia, Martha I. «Algunas claves de Alejandra Pizarnik» en Pizarnik,* El deseo de la palabra, *Barcelona, Colección Ocnos, Barnal Editores, 1975, págs. 246-251 (247).*

[6] *«El deseo de la palabra» en* Piedra Fundamental, *Pizarnik,* op. cit., *págs. 16-17.*

[7] *Moia, Martha I.,* op. cit., *págs. 248-249.*

[8] *En «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos» en* Extracción de la piedra de la locura, *Pizarnik,* op. cit., *pág. 39.*

Como profesional de la escritura, comienza su relato biográfico con un golpe de efecto inicial: los cinco nombres de Alejandra recogen sus cinco caras, las distintas personas que la habitan y que trabajan, desde la infancia, para su perdición, la neurosis, el suicidio. Los nombres rescatan cada fase de una personalidad múltiple y desestructurada: Buma es la infancia familiar, la extranjería de los padres y el conflicto con la madre; Blímele, el esmero de la escuela judía y la pertenencia a otra cultura con otra lengua; Flora, su relación juvenil con Argentina, su pose intelectual, su rechazo del mundo familiar del humillante decoro; Alejandra, su nombre literario, el nombre de sus búsquedas, de sus transgresiones y, sobre todo, el nombre de la poesía; Sasha, el nombre de mentir o de la fantasía que convierte a sus antepasados en joyeros del Zar. Este juego con los nombres es un recurso eficaz para introducir y estructurar la biografía, un sacudón inicial, quizás algo retórico por ser deliberadamente «literario», pero que prepara al lector para una historia densa con final infeliz.

Los aciertos de este libro son muchos y tienen que ver, en gran parte, no sólo con la erudición y el sentido poético de la biógrafa sino con su buena prosa: el manejo de recursos con que consigue agilidad y amenidad en una narración a veces excesivamente larga y demorada en los detalles.

Entre estas astucias narrativas sobresale la dramatización de algunos episodios clave de la biografía que dan vida y acción a una historia pasada. Hay algo visual y dinámico, cinematográfico diría, en la descripción condimentada de la llegada de los padres de Alejandra, joven pareja de inmigrantes rusos, al puerto de Buenos Aires en un abril «cruel» de 1934, para comenzar una nueva vida en la ciudad de Avellaneda donde tuvieron que cambiar de costumbres, de lengua y hasta de nombre: «...bajaron del barco llamándose Pozharnik, e ingresaron, pluma inculta de por medio, como Pizarnik» (pág. 22).

La circunstancia de esta escena será luego aprovechada por Piña para analizar la relación entre este origen de inmigración, desarraigo y destierro y la obsesión de Alejandra por fundar su patria en la poesía.

Otro acierto narrativo es el juego simétrico y opuesto de la crónica del viaje de los padres a Buenos Aires, vía París, desde su Rovne natal —tan pronto ruso como polaco según el mapa de las guerras europeas— en busca de una nueva patria, trabajo, estabilidad y el itinerario inverso de Alejandra cuando, 26 años después, llega a París en busca de la mítica patria literaria, la libertad desestabilizadora, el ocio creativo.

Sazonados con pasajes del diario de la protagonista y recurriendo con frecuencia a citas de sus poemas, Piña persigue los itinerarios interiores y exteriores de la doble personalidad de Alejandra: su indigencia y fragilidad afectivas y la fuerza corrosiva, implacable, con que rechaza el entorno familiar, aislándose en su estrambótico cuarto «cada vez más parecido al barco ebrio de Rimbaud» (pág. 67), a la vez que crea una familia a su medida, con los amigos literatos a los que exige dedicación exclusiva por medio de la seducción y el talento o el chantaje afectivo y las impertinencias.

Destaca la importancia de la vida de relación de Alejandra fuera del círculo familiar, en la facultad y en los grupos poéticos e intelectuales de la ciudad (Poesía Buenos Aires, Grupo Equis, Sur), donde busca sustitutos de los afectos familiares que rechaza. Sus profesores y su psicoanalista toman el lugar del padre, como ocurre con León Ostrow; los poetas Antonio Requeni y Raúl Gustavo Aguirre hacen de hermanos mayores y confidentes; Olga Orozco es la hermana, la amiga, «la madre literaria» (pág. 70); Elizabeth Azcona Cranwell es la hermana a la que adora y con quien se mide en una «relación mixta de cariño y competencia» (pág. 76).

La psicocrítica sirve a Piña para profundizar y ampliar la mirada sobre la autora y su poesía. No cae en el exceso —frecuente en estos casos— de acostar la obra o a su autora en el diván, sino que usa con inteligencia este enfoque para analizar conflictos, relaciones, complejos, y arriesgar una interpretación psicoanalítica de algunas fobias y problemas de la poetisa en relación con su escritura. Relaciona el rechazo del propio cuerpo (feo, gordo, impresentable, cubierto siempre por ropas amplias que lo ocultan) con el hecho explícito de buscar un cuerpo en el poema o de buscar el poema procaz que, como su cuerpo, produce rechazo. Señala la atracción por lo nocturno (el lado siniestro de la poesía) y el rechazo consecuente de lo diurno, lo cotidiano, lo ortodoxo, opciones que se dan en paralelo en su vida y en su obra. Conecta su rebeldía y su admiración por los márgenes, las intemperies, los infiernos artificiales, las

heterodoxias, con su simpatía por el surrealismo del que adopta, más que un estilo, «la concepción de que lo poético va más allá de la escritura concreta del poema y afecta a la vida misma» (pág. 53). Subraya el terror y la fascinación por la muerte, el margen absoluto, como la búsqueda deliberada en su literatura y en su vida.

La presentación de los distintos libros y textos de Pizarnik en correspondencia con el momento vital que los origina ilumina su contenido con las claves contextuales, biográficas y anecdóticas de su producción y constituyen los nudos centrales, insoslayables, de ese entramado de vida y escritura que desarrolla ante el lector, morosamente, su biógrafa.

El repaso de los distintos libros va trazando el itinerario de los rechazos y obsesiones, la búsqueda estética y vital, las peripecias del mundo afectivo e intelectual de la autora. *La tierra más ajena* (1955) es el primer y más «ajeno» de sus libros como suele ocurrir siempre con el primero; *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958) marcan la complicidad con los creadores del grupo Poesía Buenos Aires; *Árbol de Diana* (1962) incluye los poemas escritos en París y publicados en Buenos Aires por la editorial Sur en una etapa de buenas relaciones de la autora con Victoria Ocampo y otros intelectuales del grupo. *Los trabajos y las noches* (1965) y *Extracción de la piedra de la locura* (1968), los libros de la madurez literaria, desarrollo del mundo poético anterior pero con una maduración perturbadora que encamina al primero «hacia la zona de la muerte» (pág. 165) y que, en los poemas en prosa del segundo, descubre su rostro más siniestro. A la última etapa pertenecen «El hombre del antifaz azul» (1969), rescate poético del padre, *Nombres y figuras* (1969), poemas escritos entre 1968 y 1969 y luego reunidos junto a «Las uniones posibles» y «Los poseídos entre lilas» en *El infierno musical* (1971), su último libro, no sólo por ser el último que publicó su autora sino porque cierra definitivamente su vida y su escritura «preñado de una significación *terminal*», como observa Piña, quien agrega que los textos recogidos en *Sombra* (1962) son «*literalmente* textos póstumos» (págs. 235-6).

Otras obras como *La condesa sangrienta* (1971) de género mixto, en la que se exacerba la relación entre sexualidad, perversión y muerte, o la obra de teatro *Los poseídos entre lilas* (1969), calificada como irrepresentable y desacralizadora, humorística y procaz, son señales de su descenso a los infiernos interiores y de su búsqueda a fondo y sin amarras.

El oportuno esclarecimiento mutuo entre vida y poesía, eje rector del trabajo de Piña, a veces se resiente por las mejores razones: la admiración devota de la biógrafa, el entusiasmo extremo por la biografiada. En ocasiones cae en la tentación de «defender» a Pizarnik de sus detractores (págs. 152 a 154, por ejemplo) y, al convertirla en modelo ejemplar de la causa poética, incurre en idolatría justificando sin necesidad —¿es acaso necesario justificar?— sus conductas de mujer de carne y hueso en aras de los logros estéticos. Creo que la fe siempre estuvo reñida con la razón crítica. Es posible que Alejandra haya sido arribista, snob, caprichosa, mezquina, deseosa de fama y figuración como cualquier mortal. Pero es seguro que se la recuerda, que se rescata su biografía, precisamente porque escribió buenos poemas.

La historia de la literatura nada tiene que ver con la historia de la virtud moral. Piña, en ocasiones, pareciera olvidarlo. Esto ocurre en el capítulo sobre el regreso de París titulado «The home coming» (La vuelta al hogar) (págs. 149-203) en el que desarrolla una discutible interpretación del malditismo de Alejandra; hacia el final del capítulo retoma felizmente su cauce crítico con el análisis riguroso de *La extracción de la piedra de la locura*, la escritura de aquella etapa.

El «aristocraticismo» de Alejandra, su desdén por el dinero, su «malditismo», su admiración por Victoria Ocampo y el deliberado descuido de las formas con que intenta ser original en el ambiente exquisito de *Sur*, su «dandysmo» en suma, son presentados desde una admiración excesiva que saca de quicio o justifica innecesariamente sucesos o actitudes de su vida.

Piña compara el inconformismo de la Pizarnik con el de Flaubert o Rimbaud. Quizás esté más próxima a actitudes de sus personajes como el «bovarysmo» universal que coincide con la versión local de «el sueño del pibe». Emma Bovary desdeña su honesta granja y luego la casa acomodada de Tostes y sueña con condes y palacios. Alejandra reniega de la dignidad mediocre de la colectividad judía de un barrio porteño —«el horrendo decoro» de Borges— y sueña con un sitio —el de antagonista si fuese preciso— en el mundo de refinamiento material e intelectual de las Ocampo.

Ese «aristocraticismo», ese «rechazo maldito» del trabajo que Piña ve como «propio de los grandes inconformistas» (pág. 155), esa vida díscola de Alejandra es posible gracias al trabajo conformista, rutinario y plebeyo de sus padres. Inclusive su desprecio del dinero (incapacidad para producirlo, facilidad para dilapidarlo) podría interpretarse dentro del rechazo general de ese «seno duro y árido de la familia»[9] como la humillación y el desdén que causa en Alejandra el tópico aprecio al ahorro del inmigrante obsesionado por prosperar.

La biógrafa participa de la idea romántica (y simbolista) del poeta como ser especial, «L'albatros» de Baudelaire, cuando lo especial es la poesía. La poesía de Pizarnik puede ser un modelo; lo dirá el análisis literario de sus versos en el que entra muchas veces, y siempre con rigor, la crítica. Su vida nos interesa en función de su escritura, no como modelo en sí mismo sino en cuanto nos acerca a su mundo poético, a aquello que la vuelve singular.

Este tipo de libro no suele escribirse sino desde la afinidad, la simpatía y una buena cuota de admiración por el biografiado. Este género mixto, como las crónicas, exige investigación documental, crítica literaria e imaginación creativa y un discurso funcional para penetrar y trasmitir las grandes claves y las pequeñas intimidades de una vida y una obra singulares. Es inevitable cierto deslumbramiento del biógrafo por su personaje; más aún si, como en este caso, se trata de una obra compleja y una vida contradictoria que crece y se dramatiza desde su desenlace infeliz:

> Porque ocurre que Alejandra no era *solamente* la niña mágica y dolorida atrapada en visiones de la infancia desgarrada; la criatura perversa y casi brutal en su humor; el ser agónico acosado por fantasmas de locura, suicidio y muerte; la que sufría por no alcanzar «el» amor; la seria y sabia poeta consagrada como un sacerdote a la tarea de escribir poemas deslumbrantes; la que se sentía fea y capitalizaba esa sensación proclamando que la capacidad poética estaba en relación directa con la fealdad del poeta; la seductora nocturna y fascinante; la niñita desamparada; la empresaria de sí misma. Era todo eso y mucho más. Ante todo, una *persona* tan contradictoria, terrible y maravillosa como puede serlo un artista de singular talento en un mundo indigente como el nuestro (pág. 158).

Piña va destejiendo morosamente (a veces demasiado morosamente, con paréntesis y remisiones innecesarias[10]) el intrincado ovillo de la vida y la escritura de Alejandra. Su ojo selecciona y crea un personaje, quizá más audaz, más apasionante, que el que realmente fue. No importa, porque el personaje creado va poco a poco convenciendo al lector. Hábilmente lo involucra desde la antipatía inicial por la joven malcriada y caprichosa hasta la curiosidad posterior por una vida no demasiado excepcional que se vuelve singular en su relación con la escritura y que alcanza inclusive la fascinación de lo excesivo en ese juego temerario y permanente con la muerte. El suicidio —como la poesía— es un hecho extremo de su biografía que, desde el final, revierte sobre lo vivido y carga de sentido todos los actos de la vida, excelsos o triviales, quitándoles frivolidad.

Para intentar una síntesis final vuelvo a la pregunta punto de partida: ¿Y ellas —Pizarnik, Piña—, qué dicen ellas?

La voz de Pizarnik habla desde la intensidad de la poesía. Alejandra «hiere, hiere profundo...» con la fuerza de sus infiernos artificiales, de sus infiernos reales, ambos estrictamente biográficos, y los trasmite con la intensidad que sólo puede conseguir el hecho literario, el hecho poético. Habla desde su condición de poeta que lógicamente incluye su condición femenina, su circunstancia de mujer contradictoria y múltiple, audaz, frágil, atormentada.

La voz de Piña busca el discurso funcional de la crítica, de las historias de vida. Lee con sensibilidad, investiga con erudición y escribe con buena prosa su versión cómplice sobre una mujer singular, sobre una artista.

Para cerrar el círculo, también yo, una mujer, hilvano estas reflecciones sobre mujeres por mujeres.

¿Y ellas, qué dicen ellas?... Dicen con la multiplicidad de las voces particulares y con la pluralidad de sus puntos de vista. ¿Hay un común denominador que las agrupa? No tengo respuesta: sólo describo y dejo en el aire la pregunta.

Leonor Fleming

[9] Carta a Requeni citada por Piña, pág. 89.

[10] El buen estilo de Piña se resiente seriamente por la abundancia de paréntesis aclaratorios y, sobre todo, de remisiones que entorpecen la prosa: «Si bien más adelante me detendré en este aspecto en detalle...» (pág. 121), «Ya volveré a ello cuando...» (pág. 158), «Luego me detendré más detalladamente...» (pág. 213), «Sobre este aspecto volveremos» (pág. 224), «Pero más adelante nos detendremos en el tema...» (pág. 161), «Por ahora, volvamos a...» (pág. 162), etc. y mil frases de este tipo que trasmiten falta de confianza en el lector.

Weber, lector de Marx

En su conferencia *La ciencia como profesión**, Max Weber volverá sobre la cuestión de la relación entre ciencia y valores. De este vínculo particular ciencia-valores se derivan tanto el sentido de la ciencia como disciplina/profesión, cuanto principios metodológicos para la ciencia social.

Respecto de lo primero, la ciencia encuentra su sentido en función de valores que operan como supuestos: en efecto, *vale* la pena conocer los fenómenos que la ciencia estudia, más allá de que ese saber esté —precisamente por ser científico— condenado a no ser definitivo, sino a verse superado con el tiempo. La ciencia vale por este modo que tiene de ser precaria, y no por dar respuestas al sentido de la existencia humana, tema por el cual no debe preguntarse.

En cuanto a cómo repercute en lo metodológico la relación particular ciencia-valores, digamos que la ciencia no debe valorar el ser ni dictaminar el deber-ser. Esto es, no debe la ciencia valorar el objeto que estudia (o sea, si es deseable o no su existencia, perdurabilidad o caída) ni responder a la pregunta sobre qué valores se deben defender (si la igualdad o la libertad, por ejemplo). Los valores no son susceptibles de ser probados científicamente. Por eso el debate entre ellos es eterno. La ciencia produce juicios de hecho, no de valor. La dimensión valorativa de la ciencia en el dominio metodológico se juega sólo a nivel de los supuestos del investigador: el sujeto de conocimiento elige determinada parcela de la realidad porque le resulta significativa, recorta de la infinita masa del devenir (historia) lo que le resulta valioso estudiar. En ese recorte se ponen de manifiesto los valores. Y esto no disminuye el valor científico de la investigación: por el contrario, define el lugar desde el cual se pronunciará el discurso acerca del objeto investigado. Por eso el investigador debe tener en cuenta el modo en que la dimensión valorativa repercute en su trabajo. En otros términos, debe ser consciente de los supuestos con los cuales, o desde los cuales, desarrolla su labor.

Para Weber, entonces, no hay proceso histórico objetivo, sino una masa de fenómenos fluctuante, de la cual el sujeto de conocimiento elige una porción, que le resulta significativa en función de valores presupuestos. Desde esta visión metodológica de la ciencia, Weber polemizará con, entre otros, Karl Marx. Le criticará su pretensión de objetividad del proceso histórico y de hallar un conocimiento también objetivo, capaz de traducir en conceptos ese ser objetivo que sería la historia.

La caracterización que realiza Max Weber de *El Manifiesto Comunista* en su conferencia *El socialismo*[1] de 1918, sintetiza esta crítica metodológica a la que nos referimos, a la vez que encierra una propuesta de lectura y de análisis de la obra de Marx.

Dirá Weber: «...este documento representa un logro científico de primera magnitud. Eso (...) es algo que (...) nadie podría negarlo en conciencia. En sus mismas tesis que hoy rechazamos se revela como un error de gran altura intelectual, que políticamente ha tenido vastas y quizá no siempre gratas consecuencias, pero que ha reportado muy fructíferas repercusiones en el ámbito científico»[2].

En efecto, por una parte, Weber reconoce el valor científico de la obra y, por otra, no duda en tachar de irracional y de romántica la idea del socialismo como alternativa al capitalismo. Lo que aquí interesa no es que Weber

* *Weber, Max:* La ciencia como profesión. La política como profesión. *Edición, traducción e introducción por Joaquín Abellán, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1992. Decimos que Weber vuelve sobre el tema ciencia-valores, porque la conferencia data de 1919, y ya en los primeros años del siglo había escrito sus célebres artículos sobre metodología. En las páginas 20 a 31 y 41 a 47 de esta reciente edición, se encontrará información sobre esta bibliografía.*

[1] *Weber, Max: «El socialismo», en* Escritos políticos, *ed. J. Abellán, Madrid, Alianza, 1991.*

[2] *Weber, Max:* ídem, *pág. 327.*

piense que *El Manifiesto* es obra de una cabeza inteligente, sino que hay que preguntarse por qué considera que tal texto tiene valor científico. Si para Weber el valor científico se cifra en la capacidad de una investigación de formular hipótesis libres de valores sobre su objeto, no será entonces precisamente lo que *El Manifiesto* tiene de profético aquello que posea valor científico, sino que éste debe buscarse en lo que el escrito tiene de modo de análisis, de abordaje del objeto. En definitiva, lo que hay en él de teoría de lo social.

Este doble examen que formula Weber puede ser pensado, así, como una hipótesis de trabajo, que plantea, en el seno de la reflexión de Marx, una diferenciación de dos vertientes: por un lado, la del programa político; por otro, la de la teoría de la sociedad.

Profundizando esta sugerencia, podríamos decir que la primera vertiente se hallaría desarrollada centralmente en *El Manifiesto*, en tanto propuesta de acción política para el partido de la clase obrera; y, la segunda, en *El Capital*, los *Grundrisse*, la *Introducción de 1857* y en los trabajos de corte más filosófico como los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* o *La ideología alemana*. No parece casual que hayan sido precisamente los textos centrales del Marx científico *(Grundrisse, La ideología alemana* y los *Manuscritos de 1844)* aquellos a los cuales Weber no tuvo acceso, en razón de haber sido publicados tras su muerte.

Se ha dicho que la obra de Weber es una discusión con «el fantasma de Marx»[3]. Partiendo de esta diferenciación que hemos propuesto, se podría afirmar entonces que esta discusión Weber la lleva a cabo con un fantasma bicéfalo o con dos fantasmas: el del Marx teórico y el del Marx político, el del Marx crítico de la sociedad y el del Marx que, como dice el autor de *Economía y Sociedad*, *profetiza* el advenimiento de la sociedad socialista a través de la revolución social.

A partir de aquí, interesa ver cómo y qué discute Weber con cada Marx, de cuál se siente/encuentra más alejado y por qué.

La discusión con el Marx político

Nos centraremos en su conferencia *El socialismo*, de 1918.

En primer lugar, y para apoyar lo que ya hemos dicho, se puede evaluar como sintomático que el título de la conferencia sea, precisamente, *El socialismo*, y no, por ejemplo, *El marxismo*. Puede verse en esto una voluntad de no asimilar toda la obra de Marx a su vertiente política; de, en otras palabras, diferenciar la herencia que los partidos o corrientes socialistas han construido a partir del escrito político por excelencia de Marx *(El Manifiesto)* de la obra de éste.

En su crítica al socialismo como modelo de sociedad, Weber parte de una premisa: la democracia moderna es una democracia burocrática, entendida como la necesidad de contar con un cuerpo de funcionarios de carrera, dotados de saberes especializados, para la gestión de la economía y también de los asuntos de Estado.

En efecto, para Weber el problema está en cómo compaginar socialismo y burocratización moderna, en cómo resolver la contradicción interna entre socialismo como superación del capitalismo (lo que supone una sociedad avanzada, compleja) y su pretensión de reunir al trabajador con sus medios de producción. Ambas expectativas no resultan coherentes porque en una sociedad compleja, tecnificada, la producción y la dirección/gestión están inevitablemente escindidas, a consecuencia de una división del trabajo cada vez más minuciosa y compleja. Weber señala el vacío lógico de este proyecto socialista, su falta de coherencia interna: por un lado, plantea como condición de su existencia que el capitalismo haya agotado su capacidad de expandir las fuerzas productivas que caben en él, pero por otro no se hace cargo de las consecuencias que tal desarrollo conlleva, entre éstas, la separación gestión-producción. Podría sintetizarse esta contradicción interna del proyecto socialista en una pregunta: ¿cómo abolir la división del trabajo en una sociedad compleja?

Al examinar las tendencias económicas del capitalismo señaladas por Marx en *El Manifiesto*, es destacable que Weber acepta el modo de enfocar el problema propuesto por Marx, aunque tome distancia (de algunas hipótesis más que de otras) a la hora de analizar cómo esas tendencias se han plasmado en la realidad histórica. Es decir, acepta la fecundidad de analizar cómo re-

[3] *La expresión es de Solomon, A.:* Die Gesellschaft, *vol. 3, 1926, pág. 144, citado en Beetham, David:* Max Weber y la teoría política moderna, *Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1979, pág. 387.*

percute la organización/disposición de las estructuras económicas en la conformación de los grupos sociales y, así, en la conducta política de éstos en general, pero discute —por ejemplo— que la economía capitalista conduzca a la proletarización creciente, afirmando que en verdad lleva a la burocratización (dictadura de los funcionarios en lugar de la del proletariado); asimismo, ve en la trustificación y cartelización una diferencia respecto de la pura y simple concentración entrevista por Marx. Tampoco niega la existencia de crisis periódicas en el último siglo, pero entiende que la cartelización actual las atenúa.

Weber no elude analizar las reformulaciones de las tendencias planteadas en *El Manifiesto* que, en clave revisionista, se han planteado en el seno del movimiento socialista. Incluso cabe decir que se encuentra considerablemente más próximo de esas reconsideraciones que de las líneas maestras de *El Manifiesto*, y que muchas de sus críticas a éste se nutren de la óptica bernsteiniana. Pero, no obstante, para Weber esas reformulaciones no alcanzan a replantear el núcleo central de la expectativa socialista: la socialización de los medios de producción y la concepción de la historia como proceso de crecimiento por etapas, de la que se deriva la idea del socialismo como superación del capitalismo, a consecuencia de su alto desarrollo. Y estas dos expectativas son las que, precisamente, entran en contradicción, o mejor, dejan intacta la contradicción interna del proyecto socialista que Weber marcaba al comienzo de su conferencia: ¿cómo abolir la división del trabajo en una sociedad compleja? Es por esto que el autor de *Economía y Sociedad* se pregunta cómo, aun dándose las premisas reformuladas por los revisionistas, harían éstos para gestionar la economía.

Es interesante ver que la objeción que formula Weber al proyecto socialista es planteada en términos técnico-operativos y no de principios. Es decir, Weber no rechaza el proyecto socialista por horror a las masas (tic harto usual en la época), sino por desconfiar de la racionalidad operativa, funcional, formal, de tal proyecto. La estructura de poder que podría montar el socialismo no le parece coherente a Weber en términos de eficacia. Incluso llega a decir, en relación al experimento que en esos momentos se inicia con la Revolución Rusa, que él no forma parte de los que lo rechazan por estar ligado al modo de vida burgués, sino que está dispuesto a «convertirse» a la idea si es que ésta «funciona».

De aquella contradicción interna del proyecto socialista, Weber deriva —para el caso del bolchevismo y también del sindicalismo soreliano, en la medida en que ambos participan de la idea revolucionaria de toma del poder— una suerte de apunte para una teoría del sustituismo de la clase/sujeto histórico por la elite intelectual.

En efecto, la contradicción entre la expectativa de toma del poder por la clase obrera y el que éste deba plasmarse en una sociedad compleja —cuya gestión política y económica se ha vuelto, a los ojos de Weber, un saber técnico especializado—, genera la imposibilidad final de que la clase obrera se haga cargo de la gestión social. Y esto, otra vez, no a raíz de una incapacidad congénita de la clase obrera, sino en función de las constricciones estructurales del modo capitalista, que impiden que el obrero manual —sujeto a la disciplina fabril y al trabajo repetitivo— acceda al saber técnico necesario para tal emprendimiento. De aquí se deriva que su rol tienda a ser desempeñado, en su nombre, por una elite intelectual. Dos motivos facilitan esta sustitución: por un lado, el hecho de que esta elite sí posea un saber especializado (más allá de que redunde en una gestión eficiente o no) y, por otro, porque la posición social de la elite, alejada de las constricciones de la vida cotidiana, favorece la constitución de una personalidad política romántica, que sueña con la revolución y la huelga general (mientras que, por cierto, ya en esa época la mayoría de la clase obrera es reformista). Esto podría ser un primer apunte para la idea weberiana de que el socialismo significaría, al fin, una burocratización completa de la vida social.

Por lo tanto, tenemos que la contradicción interna que conlleva el proyecto socialista (cómo compaginar la expectativa de un poder obrero si esta clase no se halla en condiciones técnicas de gestionar la política y la economía propias de una sociedad compleja, y esto por razones materiales) trae no sólo la imposibilidad del socialismo como tal, en la medida en que éste no podría cumplir su rol de superación de la opresión capitalista, sino que también acarrea la necesidad de sustituir a esa clase llamada a gestionar el poder por una elite intelectual, incapaz de una gestión política responsable por su carácter mismo de intelectuales —en el sentido de no políticos profesionales— (alejamiento de las exigencias

de la vida cotidiana), lo que conlleva a su vez una creciente burocratización de la vida social.

Por otra parte, cabe apuntar que Weber retoma, volviéndose a hacer eco de posiciones revisionistas, las críticas formuladas por la socialdemocracia al modelo ruso: 1) Pretensión de establecer el socialismo en un país atrasado; 2) Confusión entre estatización y socialización de la economía.

La discusión con el Marx teórico

Esta faz del debate se organiza, a su vez, en dos niveles: en el metodológico (sobre teoría de la ciencia), donde Weber polemizará con la cuestión de las «leyes objetivas de la historia» y la del «sentido interno del proceso histórico»; y en el de interpretación o modo de explicación de los procesos sociales, donde Weber critica lo que él ve como monismo económico en Marx a la hora de explicar la causalidad, lo cual repercute en el sentido de la acción de los sujetos en el proceso social.

Weber critica a Marx —como adelantamos al inicio— la pretensión de objetividad (del conocimiento) y de totalidad (sentido de la historia; la historia como unidad con dirección en función de leyes internas propias). Sin embargo, no por esto renuncia a un conocimiento nomológico ni a abordar la historia por zonas de sentido. Lo que Weber rechaza es la naturalización del discurso, operación teórica que consiste en atribuir a «la historia» o a «los hechos» lo que, en verdad, no pueden sino ser hipótesis construidas por el sujeto de conocimiento. Es por esto que hace explícita una petición de principios: son los conceptos los que ordenan la historia, le otorgan una arquitectura y un sentido, en función de ciertos valores últimos significativos para el sujeto de conocimiento, que no son pasibles de ser legitimados o probados científicamente. La historia no existe en sí misma, fuera de los valores que la ordenan.

Para Weber, la pretensión de otorgar objetividad al proceso histórico, no sólo es negativa en lo científico (pretender ir más allá de los tipos ideales constituye una deshonestidad intelectual, afirmará el autor de *Economía y Sociedad*) sino también en lo ético: si se plantea la historia como un proceso objetivo, regido por sus propias leyes, inevitable o necesario, se cae en la desresponsabilización valorativa del individuo, en la adecuación fatalista del sujeto al devenir, en la inacción. Esto daña la constitución de la individualidad del sujeto, proceso que para Weber se realiza precisamente a través de la elección responsable de los valores que guiarán la propia acción. La condición de posibilidad de este proceso en la sociedad moderna (sometida a la burocratización creciente) es una preocupación central de Weber. De aquí deriva su crítica a la estrategia quietista de la socialdemocracia alemana de principios de siglo.

En cuanto a la objetividad de la ciencia, la raíz kantiana del pensamiento de Weber indica que el concepto no reproduce lo real, que hay una distancia insalvable entre sujeto de conocimiento y objeto de investigación (mundo sensible y mundo inteligible en Kant). El tipo ideal propuesto por Weber intenta salvar la posibilidad de un conocimiento nomológico teniendo en cuenta que tal saber es una hipótesis del sujeto y no una ley del objeto. Es decir, que se trata de una teoría de los procesos sociales que sirve precisamente para medir esa *distancia* insalvable presente entre sujeto y objeto: el tipo ideal mide el grado de apartamiento, de no correspondencia, entre los sectores de la realidad social significativa, respecto de los modelos nomológicos. Contra el objetivismo, en Weber el conocimiento científico, para ser riguroso (intersubjetivamente contrastable) debe, en primer lugar, ser consciente de sus límites. El tipo ideal es tal porque no agota la realidad, no la aprehende: teoriza, hipotetiza.

Por otra parte, si bien Weber rechaza la pretensión de totalidad, esto es, de referir el conocimiento a un sentido de la historia como conjunto que se mueve en función de fines propios (teleología), no por eso rechaza la posibilidad de teorizar sobre regiones de la realidad. Otra vez, la única salvedad que Weber interpone es que se reconozca que esas regiones escogidas son construidas por el sujeto y no dadas por el objeto, recortadas en función de valores últimos (separación de juicios de valor y juicios de hecho).

La crítica weberiana a Marx en términos de crítica de la teleología o filosofía de la historia y de la pretensión de objetividad, redunda en que Weber valore la reflexión de Marx sólo a condición de concebirla como hipótesis y no como conocimiento objetivo o descubrimiento

de las leyes de la historia. En fin, Weber valora la reflexión de Marx a condición de verla como una construcción de tipos ideales y no de enunciados ontológicos. Y es en estos términos que le resultará heurísticamente fecunda y científicamente provechosa.

En cuanto a la crítica relacionada con la causalidad de los procesos sociales, tanto Mommsen[4] cuanto Giddens[5] e incluso Schumpeter[6], reconocen que Weber no logra hacer una cuidada diferenciación entre Marx y el marxismo. O, dicho en otras palabras, Weber toma el marxismo (la «sistematización» de la reflexión de Marx hecha por Plejánov o Kautsky hacia fines del XIX, con vistas a sostener teóricamente su estrategia política) por la reflexión de Marx.

En este sentido, la crítica central de Weber a Marx radica en la presunta visión de este último (que en verdad es la de sus epígonos finiseculares) de las superestructuras como puro reflejo de la estructura económica. Contra esto, Weber sostendrá una visión de la causalidad basada en la conjunción y mutua influencia entre interés ideal e interés material.

Según Mommsen, y siguiendo a Löwith, se puede encontrar un punto común de preocupación en Marx y en Weber: se trata de saber cuáles son las condiciones de posibilidad de una existencia humana digna dada la estructura de la sociedad industrial moderna. Marx enfatizará el problema de la alienación (precisamente en los trabajos que no conoció Weber, como los *Manuscritos de 1844* o *La ideología alemana*) en función de las relaciones de producción; Weber, por su parte, hará hincapié en el del individualismo frente a la creciente burocratización inherente a la modernidad. Si Marx centra el problema en la separación a que el trabajador se ve sometido respecto del producto de su trabajo (propiedad privada de los medios de producción), Weber hablará de la disciplina fabril y del problema de la ética del funcionario, que redunda en la automatización y en la ciega obediencia, lo que mella la constitución ética del individuo y la autonomía del sujeto.

Otra vez, es necesario sin embargo precisar el sentido de la crítica de Weber a Marx en cuanto al tema de la relación entre lo material y lo ideal en la causalidad social: la crítica weberiana a lo que entiende es la unilateralidad materialista en Marx, no supone una vuelta al idealismo, sino una integración ideal-material atendiendo a la complejidad de los fenómenos sociales: no hay emanacionismo idealista ni negación de lo material. Para Weber, las ideas tienen un papel autónomo en la historia, pueden modificar desde sí lo material, aunque no sean autocreadas y haya que buscar su origen en las relaciones sociales. Si se mira atentamente, esta concepción se halla más cerca de la de Marx que lo que seguramente creyó Weber, sobremanera si en el momento de criticar la reflexión del autor de *El Capital*, Weber tendió a otorgar carta de naturaleza a la simplificación emprendida por Plejánov, Kautsky y, poco después, Lenin.

Hipótesis conclusiva

Weber abre la posibilidad de una lectura de Marx que atiende a dos vertientes que en este último se pueden hallar: la del programa político y la de la interpretación/crítica de lo social. En Weber esto no se plantea de modo consciente, aunque aparece como forma de aproximación a la obra de Marx, en tanto ambas críticas se encuentran separadas. Hay un tratamiento específico para el problema del socialismo como programa político o modelo de sociedad y otro para la cuestión de la metodología y de la casuística referidas a lo social. Asimismo, la posición de Weber, su grado de crítica, varía considerablemente respecto de un tema y de otro. No recurre Weber a la coartada de superponer ambas críticas: no rechaza la reflexión de Marx *in toto* porque el socialismo como modelo de organización social le parezca incluso irracional. No enjuicia la reflexión crítica de Marx sobre la problemática social-histórica en función de su profecía revolucionaria. No cae, por tanto, en esa suerte de leninismo de signo opuesto que consiste en tomar la re-

[4] *Mommsen, Wolfgang:* Max Weber: Sociedad, política e historia, *Ed. Alfa, Buenos Aires, 1981, págs. 174-175.*

[5] *Giddens, Anthony:* El capitalismo y la moderna teoría social, *Ed. Labor, Barcelona, 1992, pág. 314.*

[6] *Schumpeter, Joseph A.:* Capitalismo, socialismo y democracia *(pág. 11 de la edición inglesa), citado en Giddens, Anthony,* op. cit., *pág. 341.*

flexión marxiana como un todo, para luego refutarla en función de la crítica a una de sus partes: si el leninismo legitimaba la reflexión marxiana en función de su predicción revolucionaria, este leninismo inverso la rechazará en función también de la profecía revolucionaria. Pero ambas operaciones conceptuales coinciden en su supuesto principal: que la obra marxiana es un todo coherente, macizo, homogéneo, y que de ella no se puede desgajar una parte (p. e., la concepción de lo social), porque ésta no tendría sentido fuera de ese todo que la contiene. Ambas, en fin, coincidirán en que el programa político y la teoría social presentes en la obra de Marx son inescindibles y, aún más, que —desde el punto de vista de su sentido— son complementarias.

Weber separará entonces lo que Marx no separó: ser y deber ser. Crítica de lo real (juicios de hecho) y atribución de principios objetivos de funcionamiento a lo real (juicios de valor), lógica de lo real y necesidad histórica. Esto lleva a la ruptura de la unidad teoría-práctica, interpretación-transformación, que constituye un núcleo central del programa filosófico de Marx. El origen de esta separación puede verse en el modo de enfocar el corpus marxista por Weber: separando ser y deber ser, esto es, aplicando sus propios principios metodológicos a la obra de quien, en visión de Weber, era uno de los autores que más había hecho por unirlos. Por otra parte, con esta escisión lógica entre ser y deber-ser, Weber abre una posibilidad crítica aún más profunda que la inaugurada por Marx, en la medida en que nada de lo real queda *a priori* exento de crítica, mientras que en Marx el proceso histórico adquiere *per se* cierta respetabilidad, ya que los hechos, al ser, quedan, aunque más no sea en su fugacidad, legitimados en función de su aportación (parcial) al despliegue de la historia.

La crítica weberiana prescinde por tanto de una superposición que, originada en las necesidades políticas inmediatas, se hizo común, y que hoy vuelve con fuerza al pretender legitimarse en función del derrumbe del mundo soviético: la de contaminar la crítica al Marx teórico con la crítica al Marx político y al programa diseñado por diversas tradiciones a partir de *El Manifiesto.*

Javier Franzé

Sobre un tema cualquiera

(Autorretrato con paisaje y figuras)

En uno de los numerosos textos de Rosa Chacel, recogidos en los volúmenes III y IV de sus *Obras Completas**, se lee: «Hace tiempo pensé tratar en un ensayo ciertos temas que me interesaban mucho y lo proyecté con un título, aparentemente absurdo: "Sobre un tema cualquiera". /.../ Quiero decir que el que se dedica a pensar, suele tener su dedicación encauzada en un cierto sentido y que *un tema cualquiera* puede ser bueno para dar acceso a ese cauce, por donde sus ideas van derechas a su fin o finalidad»[1]. Se trata de la conferencia *Poesía de la circunstancia* (1958), sobre la creación de Sor Juana Inés de la Cruz. Unos párrafos más adelante, tras definir a la poetisa mexicana como «genio ibérico», Rosa Chacel añade: «Me explicaré para explicarla. Dije hace un momento: "ahora puedo decir algo de ella, lo mío"»[2]. Y concluye que en Sor Juana «lo más fuerte era la razón, en ella encontraba su tormento y su consuelo»[3].

Pues bien, estos dos volúmenes, que aunque titulados *Artículos I y II* recogen desde conferencias a contesta-

* *Excma. Diputación de Valladolid (1993), edición, prólogo y notas de Ana Rodríguez, publicación dirigida por Antonio Piedra.*

[1] *Vol. II, pág. 13.*

[2] Ibid.

[3] Ibid., *pág. 19.*

ciones a una encuesta, demuestran la verdad de aquel aserto. A lo largo de todas sus páginas, que rebasan las mil, Rosa Chacel escribe sobre los temas más dispares, desde el fútbol a la filosofía de Ortega y Gasset, y en todas ellas, en último término, lo que se nos revela es la faceta del objeto tratado que en ella misma detecta, ofrecido siempre en un discurso presidido por la razón, «lo más fuerte». Nos hallamos, por lo tanto, ante la obra que de modo probablemente más completo, y si no más claro, puede aproximarnos a su personalidad, pues, de hecho, estos dos libros constituyen un autorretrato interior en el cual la escritora aparece versátil y monolítica a un tiempo, y movida en todo momento por un afán de ver claro y de aclarar todo aspecto de la vida.

Y decir todo aspecto de la vida quiere decir exactamente «todo»; por ello, junto a las reflexiones sobre su propia creación, que ocupan casi la mitad del primer volumen y son lectura fundamental tanto para quien se interese por su obra como para el que lo haga meramente por la creación literaria en sí, surgen los temas menores (los toros, el fútbol, la moda, el tabaco, las casas, el juego o la simulación), los grandes temas (el amor, la fe, la belleza, la verdad, la libertad, la realidad, el valor, el honor, el poder), los temas literarios (el origen de la novela actual, la estética dominante, el lenguaje, la «depreciación» de la literatura, el placer como móvil de la ensoñación y de la creación) y los temas característicos de nuestra época (la situación de las nuevas generaciones, la violencia, el progreso, la ciencia o la liberación de la mujer). Diríamos, pues, que estas páginas constituyen un autorretrato con paisaje (es decir, ampliado con el retrato de la época) y algunos personajes próximos o lejanos, claves de la cultura.

¿De dónde surge la capacidad para abarcar tal abanico? Probablemente de aquello en lo que Aristóteles dijo se hallaba el origen de la filosofía: el asombro. El primer rasgo de Rosa Chacel plasmado son unos ojos abiertos, ávidamente atentos, con la atención y la concentración del que se halla ante el descubrimiento; unos ojos que conservan la virginidad de la infancia, sin duda por ser capaces de seguir escrutando por los recovecos y hallar prolongaciones, nuevos significados, allí donde a los demás nos parece que la línea ha concluido. Por este motivo su curiosidad se ve siempre asaltada por la sorpresa, lo que lejos de detenerla la impulsa a seguir y a encontrar ese nexo oculto que vincula lo observado a sí misma.

Esto llama la atención particularmente cuando trata de temas que diríamos son muy alejados a ella; así, por ejemplo, en el artículo escrito en 1982 titulado «La moda del fútbol», sitúa pronto este deporte en el plano desde el que puede mirarlo a su gusto y de ahí llega a uno de los puntos que desde la infancia (como se lee en su libro *Desde el amanecer*) despertaron en ella un interés particular: la palabra. Escribe, pues, del fútbol: «Podría señalar sus excelencias en tanto que deporte, pero prefiero juzgarlo con el metro de mi predilección, queda en benéfico ejercicio —llamémosle calistenia—; lo estético, efecto de la perfección física de los atletas; lo ético —regla del juego eficacísima en un juego que incita al violento arrebato de lo que se puede obtener con un buen golpe, parada o zancadilla—; el *esférico*... ¿Quién aplicó por primera vez ese tropo?»[4]. En el titulado «Los toros. Hoy, ayer y mañana» (unos años posterior), por otra parte, refiriéndose a que dicha fiesta ha quedado como emblema de la hispanidad, se pregunta si somos «eso» y deriva en lo siguiente: «aquello que quedó impreso en el arte —digamos en la historia— sí lo era. No quiero decir que era todo, no, pero sí era absolutamente afín y sustancialmente uno, con todo lo demás, con lo más alto y más sagrado, con el sentido de la vida y de la muerte, con el valor —cúlmine de la hombría que se llegó a llamar el honor—. Todo en la fiesta de toros era como un auto sacramental que confiaba al otro —a los otros— nuestra verdad secreta...»[5].

Merecería la pena rastrear ese proceso mental de Rosa Chacel en todos los textos mínimos, muchos de ellos, como estos dos, escritos por encargo, verdaderos retos al poder de su mente, hasta tal punto están entramados en lo que es el tejido o cañamazo de su pensamiento; pero veamos cómo este pensamiento cuenta con unas bases firmemente establecidas y es algo que se pone de manifiesto desde un principio y se va estructurando en torno a pilares tan claros que se diría constituye casi una doctrina.

El tema de fondo (con Nietzsche al fondo), el que, de hecho da cauce a los demás, y es recurrente en todos

[4] *Vol. II, pág. 421.*
[5] *Vol. II, pág. 382.*

estos textos, es el de «poder» en cuanto a posibilidad. Ella misma define la importancia de este verbo en el artículo «Lo primero y principal en las nuevas generaciones» (1978): «confiere realidad a todo verbo. Sin ese *poder* nadie respira, y hay que *poder respirar...*»[6], y más adelante dice: «Este *poder* hacer —poder, piloto de todo verbo: *poder* nadar, *poder* comer, *poder* correr... empieza siendo contemplado, considerado y, después de tomarle las medidas, después de saber que sin él no hay nada que hacer porque el verbo *hacer* sin *poder* no tiene existencia»[7].

Ésta es, pues, la primera premisa de su razón, la tierra firme sobre la que edificar. Por ello lo más alejado y rechazado es la impotencia que es «clima» de la angustia; dice en el mismo artículo, por ello «la aparición de Ortega era la posibilidad»[8], y por lo mismo nadie es peor tratado en estas páginas que Rousseau, al que llama «repugnante Vicario Saboyano»[9] y del que dice tiene «la insidia del impotente»[10]. Esta posibilidad entronca directamente con la realidad —tan vinculada a la verdad: lo real, lo tangible, no es hipotético.

De ahí se desgranan diversos conceptos —otros tantos pilares del pensamiento de Rosa Chacel— y en primer lugar el de libertad. La libertad se asienta en el «poder hacer» y por ello es altamente peligrosa. Hablando de ella, dice: «¿Dónde está el mal? Hay que reconocer que probablemente está en la libertad. No hay por qué asustarse: si el mal está en algún sitio, sólo en la libertad puede estar. Dice Spinoza que "voluntad es sólo lo que puede decir Sí o No". Y es en el ámbito de la libertad donde se puede decir Sí al mal»[11].

La libertad aparece unida a otro concepto de capital importancia: la belleza (la vocación inicial de Rosa Chacel fueron las bellas artes), ambas constituyen «los dos más grandes poderes de la fascinación»[12], siendo así que la belleza está siempre «cargada de eros», por lo que «belleza y amor están fundidos hasta la saturación uno con otro»[13].

Del mismo modo la plenitud se define como «un estado glorioso del *poder*»[14]. Y, por supuesto, es el *poder* la clave del amor y de las relaciones sexuales. En la conferencia *La mujer en galeras,* Rosa Chacel alude a la primera conferencia dada por ella en el Ateneo de Madrid, y en una nota al pie de página se nos dice que se trata de *La mujer y sus posibilidades*, pronunciada ¡en 1921! Una de estas posibilidades, la fundamental, es la de la procreación, «/.../ de esas relaciones *puede* brotar un tercero. /.../ Nada habremos entendido del sexo mientras no demos bastante importancia a ese *poder,* pues él es el motor, hasta cuando no hay *posibilidad*»[15], si bien en la relación hombre y mujer cuenta igualmente el poder en su otro aspecto, de dominio o posesión: «el juego de persecución que activa al animal y al hombre en celo, no es más que un intento primario y oscuro de esa otra lucha que sólo puede librarse en el "ser poseedor de espíritu"»[16].

Poder, libertad, belleza, amor, entre sí tan relacionados, confluyen en una cuestión que, como se ve, atañe profundamente a la escritora, la cuestión de la mujer. La conferencia dada en el Ateneo en 1921 fue su primera manifestación pública, por lo que podemos decir que el motor que la lanzó a la palestra fue el hecho incuestionable de saberse mujer. Aunque el texto es inencontrable, basta con el título para adivinar su orientación. Años después, en 1931, publicaba en la *Revista de Occidente* un breve ensayo titulado «Esquema de los problemas prácticos del amor», donde defendía la «idéntica índole y esencia»[17] de hombre y mujer, aunque admitía una diferencia «de grado» en la evolución de su «existencia espiritual». En él afirmaba que «la mujer nunca hizo otra cosa que desempeñar el papel que en razón de verdad le correspondía»[18] y atribuía el que el espíritu de la mujer hubiera sido «cohibido», no al varón, sino «a la pequeñez y obtusidad humanas, patrimonio

[6] *Vol. II, pág. 326.*

[7] Ibíd., *pág. 330.*

[8] *«Ortega», 1989, vol. I, pág. 419.*

[9] *«Lo primero y principal en las nuevas generaciones», vol. II, pág. 339.*

[10] Ibíd.

[11] *Vol. II, pág. 496.*

[12] Ibíd.

[13] *«El libro más bello», vol. I, pág. 122.*

[14] *«Lo primero y principal...», vol. II, pág. 333.*

[15] La mujer en galeras, *vol. II, pág. 489.*

[16] *«Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», 1931, vol. II, pág. 473.*

[17] *Vol. II, pág. 452.*

[18] *Vol. II, pág. 456.*

equitativamente repartido entre los dos sexos»[19], aceptando sólo su ser «contrarios» en la cuestión sexual y llegando a afirmaciones tan rotundas como: «el amor es necesidad vital de actuar sobre lo amado, y deseo de captación que sólo se consigue en buena ley mediante la oferta de la propia individualidad. /.../ Pero siendo el acto sexual puramente la *expresión* metafísica del eros, esta formalización resulta muy limitada y externa»[20]. Con todo hay en ella un punto fascinante y aterrador que lleva al individuo a deponer «ante otro ser su libertad íntima y aceptar sin reservas su propio vencimiento»[21].

Tras este ensayo, y sobre el mismo tema, escribió Rosa Chacel uno de los libros más lúcidos y atrevidos existentes, *Saturnal,* y posteriormente volvió sobre él en dos conferencias: *La mujer en galeras* y *La esclava* (curiosamente el texto que cierra cronológicamente el arco que ofrecen estos volúmenes), y un artículo fundamental: «Comentario tardío a Simone de Beauvoir». A *La mujer en galeras* (1975) pertenece esta frase referida a la mujer: «Yo afirmo que nunca fue *marginada,* sino que fue *siempre* —hasta hace muy poco— *esclavizada*»[22]. Y vuelve a hablar (con Merleau-Ponty al fondo) de lo que «puede» la mujer, y lo que «no puede», explicando así su «*vulnerabilidad* y el terror a la *violación*»[23]. Dice también (remitiendo a *Saturnal*) que lo grave no fue que la mujer no tuviera acceso a la universidad, sino que «cuando el hombre ya era adulto para la meditación, la mujer no pasaba noches en el monte guardando cabras»[24]. En este punto (con Cervantes y Rosales al fondo) enlaza con el tema de la libertad y la belleza, simbolizadas por la pastora Marcela.

Anterior a dicha conferencia es el artículo «Comentario tardío a Simone de Beauvoir» (1956) donde arremete contra la afirmación de que la mujer es «lo otro» y replica a la frase de la escritora francesa respecto a que «la peor maldición que pesa sobre la mujer es la de haber sido excluida de las expediciones guerreras»[25], diciendo estar de acuerdo en la importancia de arriesgar la vida y añadiendo que la mujer puede hacerlo. Esto, de todos modos, la lleva al terreno de la responsabilidad: «El hombre asume el riesgo de su vida y la mujer asume la *responsabilidad* de introducir en el mundo unas cuantas vidas»[26].

En *La esclava,* que data de 1992, revisa el tema a la vista de los avances actuales (anticonceptivos, prueba de paternidad), lo que modifica, evidentemente, las posibilidades, el «poder» de la mujer.

Sigue, pues, en todo este arco que va desde 1921 a 1992, apoyándose en ese verbo básico. La importancia que Rosa Chacel le otorga —con frecuencia lo emplea también en el sentido de potencia o fuerza (habla por ejemplo del «poder» de la palabra)—, deriva acaso directamente de uno de los postulados de su maestro Ortega y Gasset, que cita: «Toda desilusión, al quitar al hombre la fe en una realidad, a la cual estaba puesto, hace que pase a primer plano y se descubra la realidad de lo que le queda y en la que no había reparado. Así, la pérdida de la fe en Dios deja al hombre solo con su naturaleza, con lo que tiene»[27]. Y lo que tiene es su «desilusionado vivir» al que ha llegado, sigue citando a Ortega, debido a «la serie dialéctica de sus experiencias, que /.../ es preciso conocer porque ella es... *la* realidad trascendente»[28]. Aquel otro poder, que no era tangible, ha sido abolido, y el hombre forzosamente ha de buscar en sí toda posibilidad. La inteligencia le abre la puerta hacia su arma principal: el saber que es «el secreto del hombre»[29]. De ahí también la gran importancia de Ortega, pues él «antes que trastocar valores o implantar grandes ideas, nos había incitado a tener *relaciones íntimas con las ideas*»[30] y para que el conocimiento no se apartara de la verdad, propugnaba el rigor, un rigor que se cifra, precisamente, en la justa medida, lo natural, la consecuencia, única posibilidad de futuro («Sólo en la perfecta consecuencia hay porvenir»)[31], ya que la vida es «el afán de realizar determinado proyecto» (Ortega)[32].

[19] *Vol. II, pág. 456.*
[20] *Vol. II, pág. 460.*
[21] *Vol. II, pág. 474.*
[22] *Vol. II, pág. 482.*
[23] *Vol. II, pág. 486.*
[24] *Vol. II, pág. 493.*
[25] *Vol. II, pág. 513.*
[26] Ibíd.
[27] *«Respuesta a Ortega: La novela no escrita», vol. I, pág. 387.*
[28] Ibíd.
[29] *«Recuerdo un olor...», vol. II, pág. 623.*
[30] *«Respuesta a Ortega...», vol. I, pág. 376.*
[31] *«Baudelaire y el Baudelaire de Sartre», vol. II, pág. 226.*
[32] Ibíd.

En este rigor y claridad que Rosa Chacel reconoció como vía, se cifra también la autoridad («dimensión del alma»)[33] y por ello la escritora la acató, por «adhesión, por claridad o firmeza en la carta de navegar, por confianza en él sobre el piélago»[34]. Al confesar este acatamiento excepcional y su trato con Ortega, que dice fue «extravagante», deja surgir una pincelada delimitadora de su autorretrato: «Ortega gobernaba mi conducta sin palabras, sin consejos. /.../ yo veía sus conclusiones terminantes perfectamente formuladas. "Usted es una persona intratable, sufra las consecuencias"»[35].

Pero la primera consecuencia del pensamiento de Ortega —esa razón que se había hecho vital— en el pensamiento de Rosa Chacel es anterior a su conocimiento personal y se concretó en su primera novela, *Estación. Ida y vuelta,* que ella define como «ejecutiva» de su doctrina, mientras procuraba ceñir el lado técnico a las normas dadas por él en *Ideas sobre la novela.* Partiendo, tras la lectura del primer Joyce, de la convicción de que en la novela cabía todo, concluyó que ese todo alcanzaba a la filosofía, «la filosofía —la entrevista, la respiraba— se mostraba como novelable»[36] e imaginó un personaje que viviese esa filosofía o «en el que la filosofía viviese su vida —la de la filosofía— por tener una idea clara de que la filosofía era algo viviente»[37].

Tal fue la importancia de Ortega y Gasset para Rosa Chacel que se da una velada melancolía en el paisaje abarcado por el autorretrato: «Esos movimientos asincrónicos de España y el Continente, que Ortega registra, dieron como resultado el aniquilamiento de nuestro mundo, que empezaba a ser vivificado por el hermoso cuerpo del pensamiento. Sí, al hacerse vital la razón, la sangre se convertía en espejo de Narciso. Una misma belleza mirándose en sí misma. Pero los otros, los de fuera, los circunstantes, encontraron inoportuno nuestro idilio. Y sin embargo, aquel tiempo nos pertenecía; aquél era nuestro tiempo y sazón. Es fuerza que un tiempo ceda a otro, pero no es fuerza que se extinga al ceder. Que pase, no quiere decir que sea pasajero»[38].

Aquel tiempo... nuestra época. Si la base sobre la que construye Rosa Chacel es el «poder», la realidad inmediata de «nuestra época», como el tema de la mujer, permite las grandes dimensiones de su edificio, la elevación y la profundización progresiva en una línea que en apariencia se borra. Nuestra época «ha abolido lo esencial, apenas puede concebir que ciertas leyes y ciertas formas tengan vida íntima», afirma en «Lo racional en el arte» (1949)[39], pero ya en 1931, dijo: «La crisis que conmueve el fondo íntimo de la vida actual es, en su mayor parte, inadaptación e incompatibilidad de los contenidos mentales puros con las formas tradicionales de las relaciones vitales y psíquicas»[40]. Por ello el hombre de hoy, que aspira a la plenitud, rechaza todo lo parcial, lo cual «le induce a inclinarse hacia lo único que no es fragmentario, a la negación, a la connivencia con la nada»[41], le conduce, por lo tanto, a buscar «la alegría por medio del atolondramiento sonoro o de la kinestesia desenfrenada»[42], y al no hallarla, busca paraísos artificiales. Lo que sucede es que, de hecho, en cierto modo, ha perdido el hilo conductor que le unía al pasado, a la «historia del espíritu humano»[43] —y asoma ahora nítidamente Baudelaire, tan admirado por Rosa Chacel, que fue fiel a ese espíritu, «y si se negaba a avanzar con el progreso era porque la infalible profecía que continúa el eje de la memoria le anunciaba que la próxima estación era la náusea»[44]—, porque hoy el hombre está saturado de realidad, y, vencido por ella, se aferra a la negación, de ahí que se aparte de la belleza antigua y acate sólo a los ángeles «terribles», rinda homenaje a los héroes fulminados: Prometeo, Caín, Lucifer, Satanás.

En este laberinto actual, sigue observando el ojo implacable de Rosa Chacel —y vemos también su firme mano subrayándolo— el gran error «es haber pretendido buscar la libertad por el camino de la irracionalidad»[45]. Y lo que hay que aclarar es la confusión, conflicto interno, «a que hemos llegado, en el que es ya imposible reconocer lo que la razón tiene de necesidad vital para el hom-

[33] *«Ortega», vol. I, pág. 422.*
[34] Ibid., *pág. 422.*
[35] Ibid., *pág. 424.*
[36] *«Revisión de un largo camino», 1983, vol. I, pág. 409.*
[37] Ibid.
[38] *«Respuesta...», vol. I, pág. 390.*
[39] *Vol. II, pág. 286.*
[40] *«Esquemas...», vol. II, pág. 447.*
[41] *«Lo primero y principal...», vol. II, pág. 334.*
[42] Ibid., *pág. 333.*
[43] *«Baudelaire y...», vol. II, pág. 226.*
[44] Ibid.
[45] *«Sobre* Babel*», 1950, vol. II, pág. 249.*

bre y lo que la irracionalidad puede tener de elaboración y artificio de la razón»[46]. Este reto (con Kierkegaard al fondo) comportaría asumir la culpa, puesto que activa o pasivamente todos somos partícipes del acontecer: «los hechos sangrientos bien quisiéramos verlos reprimidos, pero todos los que detectamos las represiones, hemos fabricado desde hace tiempo, aquí y allá, los más eficaces explosivos»[47]. Por este camino nos conduce Rosa Chacel ante una cuestión fundamental: «la crisis de lo sagrado»[48] (apuntada por Ortega), que ya en el año 1937 le hiciera decir en «Carta a Bergamín sobre anarquía y cristianismo»: «Y en cuanto a pensar que el movimiento político se vea amenazado por una fuerza religiosa —me refiero a algo auténtico, puro— arrolladora, no hay que alarmarse; todavía no estamos tan cerca de la felicidad»[49].

Rosa Chacel se sirve de tres obras literarias para ilustrar magistralmente todas estas afirmaciones: *La Náusea*, *Hiroshima mon amour* y *Esperando a Godot*. De la primera dice que indica el momento «en que se empieza a no aguantar más»[50]; la segunda, afirma, causó intensos efectos: «un eros avasallado por el Thánatos, más que avasallado, activado»[51]. De la última, dice: «lo que percibimos es la detención. Ahí seguimos con él, o con ellos: ahí estamos esperando... y no viene»[52]. Lo cual es ciertamente dramático pues se presenta como una suerte de castración, y no hay que olvidar que lo peor es la impotencia y su peligro inmediato: «la escasez». Es imprescindible responder al impulso genésico para avanzar, pues —y no me detengo en ese tema, aunque fundamental, que aparece a la sombra de Rilke— «sin tensión pasional no hay producción intelectual»[53].

Pero hay otros aspectos del mundo de nuestros días, entre ellos los que representa otro de los maestros aceptados por Rosa Chacel, Ramón Gómez de la Serna (a quien dedica dos espléndidos artículos), «genuino progenitor de *nuestro hoy*, de nuestro mundo unisex, que intenta suicidar toda "vida civil" conservando el destello finisecular desde el cual fuimos proyectados, en el que se hermanaban conatos de ciencia y arte»[54]. Ramón, que sufrió el «deslumbramiento fatal de Nietzsche —fatal porque todos, todos sin excepción, lo sufrimos—»[55], es la universalidad, y su «figura logra una presencia rápida, fácil, activa y triunfal»[56]. Aceptar a Ramón «significaba empezar la nueva novela española»[57]. Ramón, en *El libro mudo*, dijo: «es mi muerte civil», una muerte, explica la escritora, que «queda inserta en el censo de la villa, no toca al cuerpo, y Ramón al seguir brujuleando entre los vivos, recalca la abyección de los términos con que la condimenta; es una *deserción*, una vida *fraudulenta*, una *evasión...*»[58].

Gómez de la Serna se alza en estos textos como una de las personalidades más fuertes después de la de Ortega —personajes estos que no quedan tan al fondo en el autorretrato. Junto a él, otro maestro, Juan Ramón Jiménez, al que dedica la interesante conferencia *La segunda primera novela* y cuyo *Platero y yo* sitúa junto al *Quijote* pues «ésta no fue más que un *momento* de Cervantes. /.../ la *eternidad de un momento*»[59]. La escritora otorga a Juan Ramón idéntico valor que a Cervantes, pues dijo, «con la soberbia de una absoluta pureza, yo»[60], lo cual, afirma, generó las consecuencias positivas de su obra en las que ve el origen de la prosa de los veinte.

De entre los restantes personajes que surgen en carne y hueso en este retrato, como Cernuda, Rafael Alberti, María Teresa León, Kazantzakis u Octavio Paz, interesa particularmente María Zambrano, que hace exclamar a Rosa Chacel, molesta porque les aplicaban ese adverbio de cantidad: «En cuanto a la pareja que formamos mi queridísima María Zambrano y yo, ¿por qué resulta que somos muy intelectuales?... /.../tanto María Zambrano como yo, siempre fuimos intelectuales, lo bastante para satis-

[46] Ibíd.
[47] *«Lo primero y...», vol. II, pág. 331.*
[48] Ibíd., *pág. 338.*
[49] *Vol. II, pág. 383.*
[50] Ibíd., *pág. 336.*
[51] Ibíd.
[52] Ibíd.
[53] *«Lo nacional en el arte», vol. II, pág. 446.*
[54] *«Ramón, hoy», vol. I, pág. 446.*
[55] Ibíd., *pág. 443.*
[56] Ibíd.
[57] Ibíd., *pág. 445.*
[58] Ibíd., *pág. 44.*
[59] *Vol. I, pág. 357.*
[60] Ibíd., *pág. 358.*

facer nuestra vocación»[61]. Por la forma de expresarse respecto a esta compañera y amiga, se deduce claramente que ellas dos destacaban entre los afectos a Ortega. En 1984, Rosa Chacel le escribe una bella carta (la que le debe, dice, hace más de treinta años), donde le explica un soneto suyo en el que la identificaba con la «ebúrnea rosa», y dice: «Repito que el retrato en que te pinté no era estático, sino extático —éxtasis, culmen del movimiento— y en él aludía a tu sino —sino de rosa blanca— que en aquellos tiempos no habías decidido, aunque la hubieses adoptado»[62].

Y en su acercamiento a María Zambrano, Rosa Chacel vuelve una vez más a lo suyo, es decir, realiza esta aproximación a través de lo suyo, y así lo confiesa: «Te llevo por mi camino habitual, los Cerros de Úbeda, para ir hacia tu guarida —tu cubil de bestia humana, a la que hay que mimar— donde está tu verdad agazapada meditando tu belleza ante el espejo, para darla a los que te aman, a todos los que te amen... Y encuentro entre tus dádivas —por entre el boscaje— tu canto a la belleza ante la muerte... Yo intenté seguirte, creí hallarte en los claros engarzados en la umbría, pero mi brújula está fatalmente imantada por la *clareté*»[63].

Este deseo de «clareté» es indudablemente el rasgo que define el autorretrato de Rosa Chacel, y, en su escritura, lo que «informa» la forma, algo que se refleja tanto en sus obsesiones por aclarar las palabras como en su empleo, o en la estructura y distribución del texto. Es característico de su estilo el engarce de conceptos y de frases que, como si se tratara de un amplio silogismo, nos llevan a la conclusión deseada, como el explicar, en un inciso, en su afán de definir, una palabra, así «alma», al hablar del Arco de ladrillo de Valladolid; «demasía», al hacerlo de Gómez de la Serna; «autoridad», al referirse a Ortega; «marginación», cuando trata de las nuevas generaciones, o «moda», cuando lo hace de fútbol. Esta importancia dada a las palabras hace que con frecuencia aparezcan calificadas: una puede ser mirífica y grave (pasión), otras peligrosa (poder), altamente vilipendiada (juego), sumamente actual (participación) o simplemente una palabreja (marginación). Pesa también esa importancia en el cuidado al seleccionarlas, muchas veces con el fin de llamar, además, la atención: traslaticio, breñas, homoespiritualidad, arborescente, simulación, concitar, suscitar, calistenia, kinestesia, patidifuso... Por todo ello la fórmula «liberar el lenguaje» le parece «¡perversa, sólo es un carril acomodaticio para elevar a lugar prestigioso el producto de la ineptitud, de la confusión mental, de la impotencia!»[64].

Si la palabra es la unidad mínima de esta ecuación estilística, los miembros pueden ser imágenes o metáforas lanzadas desde la imaginación a la diana de la realidad. En el artículo «Luis Cernuda, un poeta» dice, por ejemplo, que el filósofo trabaja con el poeta empleándolo como el relojero un rubí, y hace el parangón del poeta con las cualidades de dicha piedra: «con la luz que le llega hasta el fondo, nos habla de su fondo /.../. Esa fijeza de su integridad es lo que le da categoría de punto de apoyo. Fiada en su estabilidad rueda la mente, tiempo y tiempo, contemplando y comprendiendo»[65]. En «Aceptación de un viaje» (1946), habla de dos formas de universalidad, una de «estructura arborescente» y otra «que consiste en una adición de cuerpos poliédricos, idénticos, adaptables, ilimitables, independientes e indiferentes»[66]; y de las fuerzas negativas, que «arrojan su sombra sobre los mejores actos, esas sombras, como las manchas de tinta que al caer toman forma de lirio o de pájaro, tiene en el trazo de su vacío una belleza que las redime»[67].

Una de estas metáforas o el juego con los distintos significados de una palabra, puede ser espina dorsal de todo un texto: el «oriente», ya geográfico o de la perla, de «Jaiquillas» (1990), o el «arrayán», del titulado «Recuerdo un olor...» (1992). En todos estos detalles vemos claramente a Rosa Chacel, vemos su expresión justa, embebida de arte, y sobre todo cuando —como sucede en muchos casos— deja surgir en la página la belleza literaria. El último artículo mencionado —que trata del Casón del Buen Retiro, espacio consagrado a las Bellas Artes, que tanto lugar ocupan en la obra de Rosa Chacel (baste recordar su trilogía *Escuela de Platón*)—, por ejemplo, se inicia así: «Recuerdo un olor... simplemente el olor

[61] *«Volviendo al punto de partida», 1964, vol. I, pág. 279.*
[62] *«Rosa mística», vol. I, pág. 529.*
[63] Ibíd., *pág. 350.*
[64] *«Sobre* Babel*», vol. II, pág. 250.*
[65] *Vol. I, pág. 469.*
[66] *Vol. II, pág. 208.*
[67] Ibíd.

se inicia así: «Recuerdo un olor... simplemente el olor del arrayán cortado, lo recuerdo extendido por un gran espacio en el que la luz también se extendía con el furor de la mañana, ya cerca de las doce. Entrar en el clima del arrayán era el final de algo y el principio de otro algo interminable, el ámbito del arrayán era —o es— el Parterre, atrio del Retiro»[68]. Éste, que es acaso uno de los más bellos artículos recogidos en estos volúmenes, tal vez porque tiene el aura de aquellos años en que Rosa Chacel, futura escultora, acudía a las clases de dibujo del Casón, concluye así: «aquel templo en el que se vivía la libérrima —sagrada por absoluta— belleza del cuerpo que, por humano, destellaba el saber... digamos el secreto del hombre, la medida, que dibuja el parterre del conocimiento (no es tan caprichosa la semblanza). Aroma —hálito— de hojas recortadas en regular armonía, hasta la estricta norma que hoy día explota la materia como la más exquisita y misteriosa flor»[69].

Clara Janés



[68] *Vol. II, pág. 261.*
[69] Ibíd., *pág. 623.*

Biografía de María Lejárraga de Martínez Sierra*

En 1974 Antonina Rodrigo publicó *Margarita Xirgu y su teatro,* libro del que dimos cuenta en las páginas de *Cuadernos Hispanoamericanos* (n.º 298). Anteriormente había publicado la vida de *Mariana Pineda* y la de *María Antonia Fernández «la Caramba».* En 1977 aparece su libro *Mujeres de España. Las silenciadas.* El tema femenino y feminista va a ser uno de sus predilectos, que culmina en esta biografía de la poco conocida María Lejárraga.

Pero no solamente le interesan a Antonina Rodrigo los temas de mujeres valiosas y desconocidas. Son notables sus libros sobre *García Lorca en Cataluña, Lorca-Dalí. Una amistad traicionada, José Trueta, héroe anónimo de dos guerras, Manuel Ángeles Ortiz. Federico García Lorca.* Gran conocedora del teatro, éste la interesa en todas sus manifestaciones y de ahí su documentado estudio ensayístico sobre *Almagro y su Corral de Comedias,* al tiempo que su propia dedicación al Teatro Infantil con su *Retablo de Nochebuena.*

Si una biografía es siempre una apasionada investigación humana, en la que no es ajena la persecución detectivesca de una vida secreta, en este caso la figura es-

* *Antonina Rodrigo,* María Lejárraga, una mujer en la sombra. *Círculo de Lectores. Barcelona, 1992.*

cogida de María Lejárraga se presta a esta labor mucho más que otras, pues en María Lejárraga hay un misterio que Antonina Rodrigo intenta revelar, mientras escribe una perfecta biografía de esta mujer inteligentísima y superior.

María Lejárraga, hoy ignorada por el gran público, fue la mujer de Gregorio Martínez Sierra, hoy también olvidado, pero con un nombre, en otro tiempo, famoso, que le permite estar en las historias de la literatura, como dramaturgo fecundo. La sorpresa, que es evidencia total, es que la autora de las obras de Gregorio Martínez Sierra fue su esposa María Lejárraga, que nunca firmó las obras con su nombre, y que en el futuro entrará con todo derecho en las historias de la literatura, que ahora la ignoran totalmente.

Pero veamos quién era María Lejárraga y cómo fue su época, pues Antonina Rodrigo, no obstante citar a Carlos Castilla del Pino que dice que: «La biografía se opone a la historia por la singularidad de su objeto: el individuo», siempre enmarca a su biografiada en una circunstancia histórica, que va a esclarecer mejor a su persona.

María Lejárraga nace en San Millán de la Cogolla (Logroño) en 1874, y muy pronto estudia magisterio y profesorado de comercio en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, fundada por Fernando de Castro en 1870, y de donde fue profesor D. Francisco Giner de los Ríos. Ejerce su vocación pedagógica, herencia de su madre, que fue maestra, en una escuela de Madrid de 1897 a 1907, y allí, según ella dice: «conoce la miseria negra del proletariado madrileño».

Muchos de estos datos proceden de un libro autobiográfico escrito por María, que se titula *Una mujer por los caminos de España. Recuerdos de una propagandista* (Ed. Losada. Buenos Aires, 1952). Funda María la *Biblioteca Educativa* en el edificio de la Escuela Modelo, de la que es maestra: «con objeto de procurar el mejoramiento de la educación de la niñez, tan descuidada desgraciadamente en España». Publica un libro *Cuentos breves. Lecturas recreativas para niños* (1899), firmado con su nombre, y ante la indiferencia de sus padres dice: «No volveré jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro». Y así fue.

En Carabanchel, donde vive la familia de María (su padre es médico en este lugar), y donde veranea la familia de los Martínez Sierra, se entabla una amistad entre María y Gregorio, a los que une la afición común por el teatro. Representaciones juveniles, amistad con Benavente, colaboración común en proyectos literarios, llevan a los dos jóvenes al matrimonio. Gregorio tiene veinte años, la novia le lleva seis. Las afinidades electivas les unen en estos primeros años. La boda se celebra el 30 de noviembre de 1900 y ella mantiene la casa con su sueldo de maestra y hace trabajos de encargo. Gregorio, muy pronto, funda una empresa editorial y la revista *Vida Moderna*, y poco después *Vida Nueva*, donde da cabida a las corrientes del modernismo. Juan Ramón Jiménez, colaborador y amigo de la pareja, considerará a Gregorio «como animador de revistas y empresas literarias» y teatrales, añadimos nosotros, que es lo que será durante toda su vida. Según Ricardo Gullón en su libro *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra* (Ediciones de la Torre. Puerto Rico, 1981), ambos: «decidieron adoptar el nombre de Gregorio Martínez Sierra para amparar la obra de los dos». Este nombre sería como una razón social que perduraría durante toda su vida.

María Lejárraga, según refiere en su libro autobiográfico *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (Biografías Gandesa. México D.F., 1953) (ella pensaba titularlo *Horas serenas*, y el editor indicó otro título), explica la decisión de que «los hijos de nuestra unión intelectual no llevarían más que el nombre del padre». Otra razón que aduce para no firmar las obras es «que siendo maestra de escuela, es decir desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como un sambenito casi deshonroso sobre toda mujer "literata"... Sobre todo literata incipiente. ¡Si hubiera podido ser célebre desde el primer libro!; la fama todo lo justifica. La razón tercera, tal vez la más fuerte, fue romanticismo de enamorada... Casada, joven y feliz, acometióme ese orgullo de humildad que domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre...». La renuncia a favor de Gregorio era debida a su amor, ella era la mujer enamorada que todo lo da.

Aunque en la actualidad no podamos entender esta renuncia y esta dádiva generosa, sobre todo existiendo precedentes como el de Emilia Pardo Bazán, tenemos que admitir estas razones, ya que la propia escritora es quien las aduce. A partir de esta decisión, la colaboración se

hace más intensa, hasta que llega un momento en que María es la única que escribe, aunque ambos planeen y discutan los proyectos. Estos años de unión y de trabajo son muy hermosos, porque además el matrimonio establece amistad con escritores, músicos y pintores, con los que va a convivir en colaboración. La amistad con Juan Ramón Jiménez, al que María llama «el amigo perfecto», es fraternal. La amistad con Santiago Rusiñol, con Isaac Albéniz, con Joaquín Turina, con Falla, con Usandizaga, es ejemplar y el resultado es la creación de obras de arte.

Para Turina escribe María el libreto de *Margot*, para Falla nada menos que el de *El amor brujo*, y para Usandizaga el de *Las golondrinas*. María, con un perfecto compañerismo, colabora con estos artistas que pronto se convierten en admiradores suyos. Turina va a decir de ella que tiene «...una barbaridad de espíritu y talento». Mujer encantadora, subyuga a los escritores y músicos. Juan Ramón confía a ella sus tristezas y María, en cartas deliciosas, le da ánimos. Cuando Juan Ramón dice: «La tristeza es lo único que vale la pena de vivir, la alegría es un sentimiento vulgar», María le escribe cartas risueñas y optimistas.

Como epistológrafa María Lejárraga es inagotable; tanto a su marido Gregorio como a sus amigos escribe diariamente, lo que permite seguir su biografía paso a paso de los años y los días, y esta documentación es aprovechada con puntualidad por Antonina Rodrigo.

Hay que hacer referencia a los viajes del matrimonio a París en su primera época de casados, y al gran viaje de María en 1905, que ha obtenido una beca para estudiar pedagogía en Europa. Todo ello hará de María un espíritu internacional, interesada en la cultura de otros países, y al mismo tiempo incansable traductora de grandes obras literarias como *Rojo y negro* de Stendhal, *Cuando la tierra era niña* de Nathaniel Hawthorne, y muchas otras. Es precisamente en Bélgica, adonde ha acudido para su investigación pedagógica, cuando empieza a escribir *Tú eres la paz*. Entre tanto, Gregorio en Madrid, hombre de empresa y con un gran espíritu mercantil, funda la Editorial Renacimiento, con intención de hacer una edición de calidad en España y que el libro sea producto literario y objeto de arte. Ambicioso y emprendedor, hombre de gusto exquisito, Gregorio dirige una editorial en la que van a colaborar los más prestigiosos escritores españoles y extranjeros, con ediciones que hoy son buscadas por los bibliófilos y que durante muchos años hicieron la delicia de los lectores. Inolvidables son las ediciones de *Werther*, ilustrada por Fontanals, y el *Manon Lescaut*, y las novelas de *El amor catedrático*, firmadas por Gregorio Martínez Sierra (ella en la sombra), y los diminutos libritos con cubiertas de piel, entre los que recordamos *Horas de sol*, también del matrimonio.

Por esta época, en 1916, Gregorio crea el *Teatro de Arte* en el Eslava, que supone una renovación escénica. La ilusión de ambos, estrenar, se cumple. Con ayuda de los Álvarez Quintero, que antes había sido de Galdós, estrenan en el Teatro de la Princesa la obra *Primavera en otoño*, con la compañía María Guerrero, donde como segunda figura femenina está Catalina Bárcena. Empieza la desunión conyugal. Gregorio está fascinado por la actriz. Antonina Rodrigo, al llegar a este punto, demuestra sus grandes dotes de biógrafa. ¿Qué va a suceder? ¿Cuál va a ser el desenlace de esta extraña comedia o drama, a cuyo nudo estamos asistiendo? El desenlace es inminente.

Si era insólito que María permaneciese en la sombra durante los años felices de su matrimonio, mucho más insólito va a ser que siga colaborando después de la separación amistosa. Gregorio se va con Catalina Bárcena, con la que, según ella asegura, va a tener un hijo, y María se establece en Cagnes-Sur-Mer, a once kilómetros de Niza, donde se construye una casa con jardín, a la que da el nombre de *Helios* en recuerdo de una de las revistas fundadas por Gregorio en la primera época de actividad.

Aunque el matrimonio se separa, no hay ruptura literaria, su alianza permanece. Ambos se necesitan. Es posible que sin el acicate de él, María no hubiera publicado nunca. La dependencia intelectual de Gregorio es evidente. Se conservan 150 cartas de Gregorio a María, donde se ve el permanente afecto que les une a través de una colaboración fraguada por el mutuo entendimiento intelectual. Desde Argentina, donde Gregorio se ha trasladado con la compañía, éste no cesa de escribir a María, de la que, por cierto, la Bárcena tiene celos, al ver la constante relación intelectual que hay entre ellos. Gregorio pide a María en sus cartas, actos de comedias inacabadas, traducciones, ensayos y hasta prólogos, discursos y cartas de pésame. Le insiste, la apremia: «Hazme

cinco o seis cartas a las mujeres, cuanto antes, para completar un tomo». En otra ocasión la elogia: «Y lo más importante, para tu satisfacción, es que estás en pleno dominio del oficio, del público, y que esta obra (se refiere a la Mujer), no obstante lo leve del tema y la frivolidad del procedimiento, es jugosa y sabrosa de diálogo como pocas y variadísimas de matices. Enhorabuena y muchos abrazos».

En 1926 Gregorio hace una gira por Europa con el *Teatro de Arte.* En carta interesantísima escrita desde el extranjero, documento valiosísimo para aclarar la complejidad de Gregorio, hombre de dos mujeres, éste dice a María: «No sirvo para nada sin ti, ni quiero. Estoy desamparado cuando estoy solo... A veces te hablo como si te tuviera delante, sobre todo después de leer tus cartas. Te necesito infinitamente, más que nunca. Sin duda a consecuencia de habernos descasado. *Je suis ton filleul, ton petit fils, ton vieil amil, ton collaborateur, ta calamité, tout ensemble...*». María, mujer de grandes afectos, que no es un corazón solitario, no le abandona y contesta siempre a la exigencia de sus pretensiones. Gregorio busca colaboraciones en periódicos de América, en México, en Argentina, en Cuba, en Chile; le pide más de veinte artículos que se pagarán a 500 pesetas, cantidad enorme en aquel tiempo, y algunos en alejandrinos pareados, para que los lectores se los aprendan (!!).

En 1926 se funda el Lyceum Club femenino y María es nombrada directora de la biblioteca. Por esta época María dice: «Mi vida se ha quedado inmóvil, como un árbol plantado en una pradera solitaria». En abril de 1930, antes de partir Gregorio para Buenos Aires, firma un documento a favor de María: «Declaro para todos los efectos legales que todas mis obras están escritas en colaboración con mi mujer, doña María de la O. Lejárraga García. Y para que conste, firmo ésta en Madrid a catorce de abril de mil novecientos treinta. Gregorio Martínez Sierra. Testigos: Eusebio Gorbea, Enrique Ucelay». Eusebio Gorbea era el marido de Elena Fortún, la autora de *Celia.* Mediante este documento privado María podía gestionar los derechos de las obras.

María se acostumbra a su soledad y se entrega a la política. Cuando llega la República en 1931 María dice que es: «la alegría más grande de mi vida». María va a luchar por la plena participación de la mujer en los asuntos públicos. Pronuncia cinco conferencias en el Ateneo de Madrid, que publica y firma con el título *La mujer española ante la República* y que va a dedicar «A Gregorio Martínez Sierra, con lealtad y cariño dedico este trabajo que distancia y premura me obligaron a realizar sola, pero no fuera de nuestra entrañable comunidad espiritual». Él, entretanto, está en Hollywood con la Fox haciendo contratos de varios miles de dólares.

Los capítulos dedicados a la *Asociación Femenina de Educación Cívica,* a las *Elecciones Legislativas de 1933,* a *Diputada por Granada,* a *La revolución en Asturias* y a *Julio de 1936* presentan a una María entregada a una causa política que la lleva a ser diputada socialista por Granada con Fernando de los Ríos. Lucha María por la reforma del Código, como Margarita Nelken, Clara Campoamor y Victoria Kent. Pronuncia conferencias y asiste a asambleas y reuniones. En el Congreso es designada Vicepresidenta de la Comisión de Instrucción Pública. Sus intervenciones en el Congreso las recuerda José Prat, prologuista de esta biografía. En 1935 María visita prisiones.

Al declararse la guerra en 1936 el Partido Socialista la designa para ocuparse de las indemnizaciones que se concedían a los heridos de guerra. Es nombrada agregada comercial en Berna, como representante en Suiza e Italia. Gregorio y Catalina Bárcena salen de Madrid en septiembre de 1936. María salió para Berna en noviembre.

La segunda guerra mundial (1940-1944) obliga a María a refugiarse en Cagnes-Sur-Mer, casa que será ocupada por las fuerzas contendientes. Enferma y pobre, será socorrida por sus amigos. Gregorio en Buenos Aires, procesado bajo la ley franquista, con retención de fondos, se queja de las circunstancias poco favorables. Durante estos años no han sabido nada el uno del otro. En 1947 regresa Gregorio a Madrid, muy enfermo y decaído, y muere el 1 de octubre. María se entera por Radio Londres. Entonces se dedica a preparar para la Editorial Aguilar las *Obras Completas* de Gregorio, con prólogo de ella, pero a la colaboración de María se oponen Catalina y su hija.

De nuevo rehecha, María embarca en 1950 para Nueva York y viaja a California y México, y se asienta hasta el final de su vida en Buenos Aires. Allí escribe artículos, una comedia para niños *Merlín, Viviana o la gata egoísta y el perro atontado* y los *Viajes de una gota de agua,* que va a publicar Hachette. En 1974, cuando sólo

faltan unos meses para que cumpla cien años, María fallece. «Solidaridad, generosidad, lealtad, ética; es lo que nos lega la memoria personal de María Lejárraga de Martínez Sierra», dice Antonina Rodrigo al acabar esta hermosa biografía, y con estas mismas palabras queremos acabar nosotros la reseña de este libro.

Carmen Bravo-Villasante

La libertad creadora*

El año 1993 ha obsequiado al escritor Vargas Llosa con una recién estrenada ciudadanía europea y el premio Planeta a su última novela *Lituma en los Andes*, libro que nos confirma la idea de que la literatura es, no sólo la gran pasión del autor de *La casa verde*, sino una pasión necesaria. Ocupado en una activa campaña política durante los años 1987 a 1990, el escritor peruano, después de cinco años de silencio narrativo, reaparece con una novela que tratará dos de los temas que más han preocupado al autor de *Contra viento y marea* en los últimos años, el feroz terrorismo de Sendero Luminoso y los asesinatos que se realizan a la luz de creencias ancestrales; aspectos, no hay que olvidarlo, a los que el autor de *Historia de Mayta* ha dedicado muchas páginas, de las que destacamos el reportaje titulado *Historia de una matanza.*

Lituma en los Andes cuenta cómo, a raíz de las misteriosas e inexplicables muertes de tres habitantes de la localidad andina de Naccos, el cabo Lituma, ayudado por su adjunto Tomás Carreño, se ve obligado a realizar una investigación con el fin de aclarar los hechos. Obsesionado por encontrar la verdad, Lituma no se conforma con creer lo que en un principio todos los lugareños y su propio ayudante sostenían: que los asesinatos habían sido obra de la guerrilla capitaneada por Sendero Luminoso. Pero la investigación le conducirá a otra verdad más trágica y brutal, que el cabo debe aceptar, a pesar de que a él, costeño, le cueste trabajo creerla. Esas tres muertes han sido asesinatos rituales dedicados a los espíritus que habitan en las montañas. Espíritus variados y diversos que pueblan los Andes y que reciben distintos nombres, como los «mukis» que «matan sólo a los mineros» y que cuando «vienen a hacer sus fechorías en la tierra se corporizan a veces en un forastero agringado que cojea». Son espíritus que atacan a los hombres «sacándoles sus adentros sin que lo noten ni les duela», hasta que terminan por matarlos. Los campesinos creen que pueden aplacarlos y que es fundamental hacerlo con el fin de evitar desgracias. Para ello hay que realizar muertes rituales con el fin de que, como se cuenta en la novela, los espíritus les libren de los ataques de Sendero Luminoso o del desastre económico. A esta línea argumental, la más importante y base de toda la novela, se superponen otras dos: el relato que de sus amores hace Tomás Carreño, por las noches, a Lituma y las crueles acciones de los terroristas. Estructuralmente, por tanto, el libro se divide en dos partes y un epílogo en el que confluyen todas las historias, con la consiguiente aclaración de los hechos.

Un Perú contemporáneo y pobre, zarandeado por la violencia de Sendero Luminoso, pero, también, por la violencia que generan las creencias ancestrales. Violencia, por tanto, social y política, pero, sobre todo, mítico-

* *Mario Vargas Llosa:* Lituma en los Andes. *Editorial Planeta. 1993. 212 páginas.*

religiosa. Aspecto este último al que Vargas Llosa concede especial importancia en esta novela. Él mismo así lo ha afirmado: «son los fondos de irracionalidad y violencia, aparentemente invulnerables a la cultura y el progreso, los que de pronto rompen la capa de la civilización y estallan en países que se suponían a años luz de los países primitivos en los que la violencia está a flor de piel».

Lituma en los Andes es la radiografía de un mundo brutal, de intensas y desaforadas pasiones que hacen sentir la vida como una amenaza que, momentáneamente, es olvidada por Lituma y su ayudante, cuando éste le cuenta sus amoríos con la única mujer de la que se ha enamorado. Tomás Carreño es un desbordado sentimental que cada vez que recuerda a su novia, la revive tan intensamente que, a veces, Lituma cree que está presente. Es esta historia de amor, relatada con tierna afectividad, el único bálsamo que amortigua la angustia, la melancolía y la pena de estos dos personajes que viven en una tremenda soledad: el cabo añorando su Piura natal y el adjunto a su novia de unos días. Es a la vez esta historia de amor la exclusiva nota de ternura en un universo sin salidas, manejado por fuerzas irracionales, representadas en la extraña y desagradable pareja de Dionisio y Adriana, antítesis de Lituma y Tomás Carreño. Dionisio y Adriana, personajes con un pasado misterioso, encarnan el mito, lo primitivo, lo irracional, lo bárbaro, el mal, el mundo de la brujería y de las fuerzas ocultas. De ellos se dicen muchas cosas, pero nadie sabe realmente algo sobre ellos, salvo que Dionisio es amigo del diablo y tiene poder para convocarle, que Adriana sabe leer las líneas de la mano y echar maldiciones que se cumplen, que juntos hacen aquelarres y conjuros y que ellos han sido los oficiantes de los sacrificios humanos. La carga simbólica de sus nombres no desentona con sus prácticas y comportamiento que remiten constantemente a un mundo de superstición y hechicería. Afirma Vargas Llosa que cuando Adriana exclama en la novela: «en toda la sierra y acaso en el mundo entero se sufre y ya nadie se acuerda de gozar», esta frase expresa, según palabras del propio autor, «el gran dilema de la civilización basada en la razón, que ha traído un progreso extraordinario y ha supuesto un paso decisivo en la humanización de la vida. Pero junto a esto, hay una fuente de goce y del placer que esa cultura racional ha secado y ha debilitado. Desde entonces hay una nostalgia por ese mundo puramente emotivo y pasional. Nietzsche lo definió en *El nacimiento de la tragedia* cuando hizo la división entre lo apolíneo y lo dionisíaco. Lo apolíneo es lo civilizado, pero también representa la autorrepresión, una cierta automutilación en lo que la vida tiene de más salvaje y explosivo».

Lituma como piurano, como costeño, no puede creer en todo lo que representan Dionisio y Adriana, de ahí que sienta la inmensidad de los Andes como algo extraño e indescifrable. Lituma en las montañas no termina de encontrarse bien, relajado; pesan negativamente sobre él lo esotérico, lo mágico y las supersticiones en las que creen a pies juntillas los serranos. Lituma sueña con Piura y siempre que la evoca aparece como un paraíso al que ansía y necesita volver. No hay que olvidar que Vargas Llosa ha afirmado que en Piura «están los recuerdos más importantes de mi vida. Piura es para mí una referencia inagotable de imágenes y recuerdos desde el punto de vista literario. Siempre me está suscitando personajes y situaciones para fantasear. Por eso he volcado mi propia experiencia en el cabo Lituma que recuerda a Piura como un paraíso que perdió». Este paraíso representa a su vez otra cultura, otra idiosincrasia, otra psicología, otras creencias distintas a las de los Andes.

Otro aspecto que a Vargas Llosa le interesaba destacar era la guerrilla. También en este sentido el autor de *La tía Julia y el escribidor* describe un mundo de barbarie y crueldad. Todo es extremo y extremado, pero real. Los campesinos, la policía, todos tienen pánico de la guerrilla, pero nadie se enfrenta a ella, nadie comenta sus actos bárbaros. Sendero Luminoso inspira un miedo cerval y los serruchos hacen oídos sordos a las amenazas, asesinatos, secuestros y pillaje de los terroristas. Vargas Llosa describe en profundidad las relaciones que los campesinos establecen con los secuaces de Sendero Luminoso y cómo, por miedo, colaboran con ellos, denunciando a familiares, amigos y conocidos. En el tratamiento de este tema, Vargas Llosa conecta con el Perú contemporáneo azotado por la inestabilidad política, pero, sobre todo, insiste en la descripción de ese mundo mítico que forma parte del drama colectivo de Naccos, cuyos habitantes viven, constantemente, amenazados por los guerrilleros maoístas de Sendero Luminoso, y formando parte, también, de la historia íntima de Lituma

y Tomás Carreño, unidos en su soledad y en su miedo a los terroristas.

En *Lituma en los Andes* volvemos a encontrar el vigor narrativo al que nos tiene acostumbrados Mario Vargas Llosa, una vez más, indiscutible; el entramado del relato vuelve a ser eficaz gracias al uso de una sabia, contenida y sostenida estructura contrapuntística; el ritmo del relato equilibradamente medido; el lenguaje explorado hasta conseguir un variado rendimiento expresivo, que da lugar a un estilo potente y rico en sugerencias. Por último, hay que destacar la minuciosa descripción de los personajes que quedan definidos en su totalidad, incluidos los secundarios, humana y simbólica, en medio de un mundo hostil, oscuro, incontrolable del que sólo se salvan el cabo Lituma en su afán de encontrar la verdad y su ayudante que, enamorado, pone una luminosa nota en medio de tanta barbarie, odio y muerte. Vargas Llosa ha demostrado, una vez más, ser un magnífico narrador, un maestro en técnicas narrativas, un conocedor absoluto de las posibilidades expresivas del lenguaje y de los secretos que ofrece la combinación de fantasía y realidad. Una novela en la que el escritor peruano ha recuperado de nuevo la libertad que ofrece la literatura, porque sólo en ella «uno es realmente dueño absoluto de sus actos».

Milagros Sánchez Arnosi



Las *Poesías completas*[1] de Manuel Machado

«La poesía de Manuel Machado, tan simple, tan espontánea al parecer —escribía ya Jorge Guillén en 1922— es, no obstante, una quintaesencia. Todo —paisajes, aventuras, emociones— se ha evaporado, y sólo queda sobre el verso, no en su interior —en el interior no hay nada, el verso no es recipiente—, un cosmos gaseoso: bruma, humo, aromas: levedad extrema, y de psique, no de mariposas, no de polvo de alas de mariposa: levedad de aire agitado por esas alas. Sobre el papel pósanse apenas los endecasílabos, los octosílabos: vaho de pensamiento, copo de nube, rizo de la ola marina —diríase fluvial de tan parca—. En suma: el cantar popular volatilizado en romanza sin palabras»[2]. Esta alta valoración de su poética y otras que se han formulado con posterioridad no han acabado con el tópico de Manuel Machado como un autor postergado. Y desde luego motivos no han faltado. Miguel Pérez Ferrero, por ejemplo, titula su ensayo biográfico *Vida de Antonio Machado y Manuel*, aparecido en 1947 —año en el que muere el autor de *Ars moriendi*— y, en fecha más reciente, Carme Riera se ha referido

[1] *Machado, M.,* Poesías completas, *edición de Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 1993.*

[2] *Guillén, J., «Circunloquios. La retirada de Manuel Machado»,* La Libertad, *martes, 28 marzo 1922, p. 5.*

a «El otro Machado». En contraste con tales formulaciones, Gabriel Ferrater anota el cambio que se empieza a observar en la consideración de Manuel como el poeta más injustamente menospreciado. De tal injusticia, según Ferrater, era sin duda el propio poeta el principal responsable: «Por una parte, no parece supiera dónde estaba el valor de su propia obra, y son disparatadas las selecciones que de la misma compuso (la última de ellas es, por mala fortuna, su único libro fácilmente asequible); por otra parte, ciertos gestos de sus últimos años tenían que herir los sensibles nervios colectivos del gremio literario»[3]. Aparte de lo fundado o no de tales aseveraciones, no han jugado un pequeño papel en este olvido —como observa García de la Concha, entre otros— «su adscripción —¿forzada o sincera?— a la causa franquista», la malhadada dicotomía crítica entre noventayochistas y modernistas, que le dejó en tierra de nadie, y la sombra avasalladora de su hermano Antonio. Y sin embargo, como reconoce el mismo Ferrater, no se admira bien a Antonio si no se arroja una clara luz sobre Manuel. La obra teatral conjunta de los dos hermanos no es de ningún modo desdeñable, y el simple hecho de que sus dos estilos poéticos pudieran fundirse con coherencia muestra ya que entre los poemas de ambos tiene que encontrarse más de una relación. Hoy ya, por fortuna, la oposición entre los dos hermanos se establece más en términos de especialización que de combate. Y a las proclamas entusiastas de los poetas Gerardo Diego, Jorge Guillén, Juan Chabás, Dámaso Alonso, Moreno Villa y Borges, ha venido a sumarse la admiración de otros como Francisco Brines, Gil de Biedma, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Felipe Benítez, Javier Salvago, Carlos Marzal, etc.

En el terreno de la investigación y de la crítica, a los trabajos ya clásicos de Carballo Picazo, Gordon Brotherston, Gerardo Diego, Emilio Miró, Gillian Gayton, Francisco López Estrada, y a los más recientes de Richard Cardwell y Carolina Corbacho, hay que agregar los libros de Emilio Barón, *Lirismo y humor. Manuel Machado y la poesía lírica moderna*[4], y de Manuel Romero Luque, *Las ideas poéticas de Manuel Machado*[5], la edición de Miguel d'Ors de la *Poesía de guerra y posguerra*[6], la tesis doctoral de Luisa Cotoner y la edición crítica de Rafael Alarcón Sierra, ambas de inminente aparición.

Por lo que se refiere a la publicación de su obra, aparte de las ediciones ya clásicas aparecidas en vida del poeta y la de las *Obras completas* (?) de la editorial Plenitud[7], hay que destacar las ediciones recientes de algunos de sus libros como *El mal poema y otros versos. Poesía*, edición de Emilio Barón[8], *Alma. Ars moriendi*, edición de Pablo del Barco[9], o las antologías preparadas por José Luis Cano[10], Emilio Miró[11], Margarita Smerdou[12], Jorge Campos[13], María de Gracia Ifach[14], Felipe B. Pedraza[15] y Andrés Trapiello[16].

La publicación de sus *Poesías completas* por la editorial Renacimiento de Sevilla viene a completar el ciclo de recuperación, anunciado por Gabriel Ferrater y James Gordon Brotherston. Su editor, Antonio Fernández Ferrer, lo ha sido asimismo del *Juan de Mairena* de Antonio Machado[17], de antologías sobre el género fantástico y sobre el relato breve, así como de una pulcra traducción de los *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau. La edición citada de *Juan de Mairena*, con una bien documentada introducción y repleta de notas, pone de manifiesto que la ausencia de éstas en la edición de Renacimiento —resaltada en algunas reseñas— responde en este caso a ese confesado afán juanramoniano de ofrecer el texto limpio y despojado de añadidos. Fernández Ferrer ha decidido seguir la ordenación textual fijada

[3] *Ferrater, G., «Manuel Machado», en* Paper, Cartes, Paraules. *A cura de Joan Ferraté, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1986, p. 178.*

[4] *Sevilla, Ediciones Alfar, 1992.*

[5] *Sevilla, Diputación provincial, 1992.*

[6] *Granada, Universidad de Granada, 1992.*

[7] *Machado, Manuel y Antonio,* Obras completas, *Madrid, Plenitud, 1947.*

[8] *Barón, E. (ed.), Manuel Machado,* El mal poema y otros versos. Poesía, *Sevilla, E.A.U.S.A., 1984.*

[9] *Barco, P. del (ed.), Manuel Machado,* Alma. Ars moriendi, *Madrid, Cátedra, 1988.*

[10] *Salamanca, Anaya, 1971.*

[11] *Esplugas de Llobregat, Plaza & Janés, 1974.*

[12] *Madrid, Magisterio Español, 1977.*

[13] *Madrid, Alianza Editorial, 1979.*

[14] *Barcelona, Río Nuevo, 1982.*

[15] *Madrid, Bruño, 1992.*

[16] *Barcelona, Planeta, 1993.*

[17] *Madrid, Cátedra, 1986, 2 vols.*

por Manuel Machado en la edición *Poesía (Opera omnia lyrica)* de 1940-1942, integrada por *Alma, Caprichos, La Fiesta Nacional (Rojo y Negro), El mal poema, Museo, Apolo, Cante hondo, Sevilla, Poemas varios, Ars moriendi, Dedicatorias, Phoenix* y *Horas de oro.* Le añade *Cadencias de cadencias (Nuevas dedicatorias),* de 1943 y, en una segunda parte, los poemas que figuraban, con otros de Enrique Paradas, en *Tristes y alegres* (1984), recogidos más tarde en *Trofeos* y la «poesía dispersa». En el apartado final se incluyen los prólogos que acompañaban a cuatro de sus poemarios: *Cante hondo, Sevilla y otros poemas, Dedicatorias* y *Horas de oro.* Completan el volumen una atinada introducción, una precisa y bien documentada cronología de la «vida y obra de Manuel Machado», las referencias bibliográficas de los poemas dispersos que ha recogido, una «Bibliografía descriptiva» de todos los libros de poesía publicados por el autor entre 1894 y 1947, con los índices de cada uno de ellos, y, por último, una selección de ediciones y estudios sobre el poeta.

La inclusión en la segunda parte de este volumen de las composiciones de *Tristes y alegres*[18] y de los «poemas dispersos», y su comparación con otros recogidos en la primera parte de estas *Poesías completas,* y publicados en *Alma. Museo. Los cantares*[19] y en *Cante hondo*[20], nos permiten analizar algunos de los procedimientos poéticos machadianos no muy alejados de los de otros autores como Juan Ramón y Jorge Guillén. Como éstos, Manuel Machado retoma y a veces modifica en libros posteriores los poemas de sus primeras obras.

El libro *Tristes y alegres,* publicado conjuntamente con Enrique Paradas —poeta del que se glosa alguno de sus cantares en *Juan de Mairena*—, también tiene una prehistoria literaria: en el número 55 del periódico *La Caricatura* aparecen doce seguidillas gitanas de Manuel Machado y en el número siguiente se insertan otras cinco[21]. Estas diecisiete composiciones más cuatro soleares constituyen la sección propiamente flamenca de las coplas que insertó en el libro *Tristes y alegres.* La mayoría de estas canciones pasarían a la tercera parte del libro *Alma. Museo. Los cantares,* publicado por Pueyo en Madrid, en 1907. Este libro, como ha observado Emilio Miró, alcanzó una gran popularidad, debida en parte al prólogo de Unamuno, que constituía una ampliación de la reseña de *Alma,* publicada por don Miguel en el *Heraldo de Madrid*[22]. En la primera parte de *Alma. Museo. Los cantares* (1907) se recogen varias de las composiciones de su libro *Alma* (¿1901?). Así, dentro del conjunto de poemas que integran «El reino interior», se insertan algunos incluidos en la sección del mismo nombre de *Alma,* como «Los días sin sol» —el segundo que aparece en la edición de *Poesías completas,* de Fernández Ferrer—, «El jardín gris», «Mariposa negra», «Otoño», etc., a los que se añaden otros nuevos como «Balada matinal» y «Paisaje del arrabal. Habla un árbol». El último volverá a aparecer en la edición de 1923 del libro *El mal poema*[23]. En la segunda parte de *Alma. Museo. Los cantares* se reproducen varias composiciones de la sección «Museo» de *Alma,* como «La corte», «Oliveretto de Fermo» y «Felipe IV», uno de los retratos mejor elaborados de toda la historia de la literatura española:

Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro rey Felipe, que Dios guarde,
siempre de negro hasta los pies vestido.
Es pálida su tez como la tarde,
cansado el oro de su pelo undoso,
y de sus ojos, el azul cobarde.
Sobre su augusto pecho generoso,
ni joyeles perturban ni cadenas
el negro terciopelo silencioso.
Y en vez de cetro real, sostiene apenas
con desmayo galán un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas.

A su vez, algunos de los poemas de esta sección los volveremos a encontrar en el libro *Museo. Apolo*[24], de 1922. Así sucede con «El rescate (Romance viejo)», «Jardín neoclásico» y «Don Carnaval», en el que resultan evi-

[18] *Machado, M.-Paradas, E.,* Tristes y alegres. Colección de poesías con una contera de Salvador Rueda, *Madrid, Imprenta y Litografía La catalana, 1894 [247 pp. sin numeración].*

[19] *Machado, M.,* Alma. Museo. Los cantares. *Prólogo de Miguel de Unamuno, Madrid, Pueyo, 1907.*

[20] *Machado, M.,* Cante hondo. Cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía por Manuel Machado (de la Academia de Poesía española), *Madrid, Imprenta Helénica, 1912.*

[21] La Caricatura, *n.° 55, 13 de agosto de 1893, pág. 7, y n.° 56, 16 de agosto de 1893.*

[22] Heraldo de Madrid, *18 de marzo de 1902.*

[23] *Machado, M.,* El mal poema, *Madrid, Editorial Mundo Latino, 1923.*

[24] *Machado, M.,* Museo. Apolo, *Madrid, Editorial Mundo Latino, 1922.*

dentes las influencias de Juan Ruiz: «...Y doña Trotaconventos/ en sus cuentos lo contó.../ Que ella, aunque ya vieja y seca,/ si hoy no peca... ya pecó». Este último poema había aparecido ya en su libro *Caprichos*[25]. Tales recreaciones de la literatura medieval —Juan Ruiz, Berceo, el *Poema del Cid*— «son, según Unamuno, de lo más nuevo que Machado nos presenta. Viejo y nuevo en uno; de ayer, de hoy y de mañana; fuera de tiempo, es decir, eterno. ¿No es la poesía, en cierto respecto, la eternización de la momentaneidad?»[26]. Por su parte, Manuel Abril, en una reseña en cierto modo adversa a *Caprichos* por estimar que el autor repetía lo que había dicho con acierto en *Alma*, sólo salva once poesías del conjunto, y entre ellas «Don Carnaval»[27].

La sección *Cantares*, del libro que prologa Unamuno, está integrada por las siguientes composiciones:

— «Cantares», que ya aparecía en *Alma*, y que la volveremos a encontrar abriendo la edición de 1916 de *Cante hondo*[28].

— Cuatro *soleares*, de las cuales ya se encontraban en *Tristes y alegres* las dos siguientes: «Todo es hasta acostumbrarse/ cariño le coge el preso/ a las rejas de la cárcel», «No tengo amigo ninguno,/ penas son las que yo tengo/ con mis amigos me junto». La primera de estas dos soleares se inserta igualmente en la sección «Canciones y coplas» del libro *El mal poema*[29], de 1909, y todas las composiciones de este tipo que se incluían en el volumen *Alma. Museo. Los cantares* pasarán a la edición de *Cante hondo* de 1912.

— Diez *seguidillas gitanas*, que reaparecerán igualmente en *Cante hondo*. Siete de estas composiciones figuraban ya entre las publicadas en el periódico *La Caricatura* y en *Tristes y alegres*. La copla que en estas dos últimas publicaciones empezaba «Yo soy como un viejo/ por esos caminos...» pasará a *Alma. Museo. Los cantares* y a *Cante hondo* como: «Yo voy como un ciego...», variante que mejora notablemente el cantar.

Tanto las soleares como las seguidillas gitanas aumentarán considerablemente en *Cante hondo*, y a las segundas se les aplicará ya la denominación flamenca de «seguiriyas».

— Tres *malagueñas*, que se verán incrementadas en veintiséis en la primera edición de *Cante hondo* y en veintiocho en la segunda.

— Dos *soleariyas*, a las que se le sumarán doce en la primera edición de *Cante hondo*; en la de 1916 aparecen dieciséis. De estas composiciones se incluía ya en *La Caricatura* y en *Tristes y alegres* la siguiente: «Llorando, llorando/ ¡nochesita oscura por aquel camino/ la andaba buscando». A esta composición se le da en *La Caricatura* el nombre genérico de «cantar» y en *Tristes y alegres* es incluida en el último lugar de la sección «Cantares. Seguidillas». No se entiende bien por qué Manuel Machado llama «soleariya» a esta última canción en *Alma. Museo. Los cantares* y en *Cante hondo*, cuando se trata de una denominación reservada para otro tipo de estrofa. Lo que designa como «soleariya» es una «seguidilla gitana» de tres versos, de las que hay abundantes ejemplos en la *Colección de cantes flamencos*, de su padre, Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», que el propio Manuel Machado prologó. La «soleariya», en cambio, es una sencilla «soleá» de tres versos, el primero de los cuales ha reducido su cuerpo fónico de ocho a tres sílabas: «Será/ para mí el mayor delirio/ verte y no poderte hablar», «La Lola,/ la Lola se va a los Puertos/ la Isla se queda sola»[30]. Manuel Machado conocía perfectamente esta última canción; además, en su mismo libro *Cante hondo* hay ejemplos de composiciones de este tipo, aunque el autor las incluya en la sección de «soleares»: «La alegría.../ consiste en tener *salú*/ y la mollera vacía» (ed. Fernández Ferrer, pág. 207). Navarro Tomás incurre en el mismo error que Manuel Machado al definir la estructura métrica de la «soleariya»[31]. El resto de las composiciones de carácter flamenco de *Alma. Museo. Los cantares* son las siguientes: «La pena», integrada por tres seguidillas gitanas de cuatro versos y una de tres, a las que

[25] *Machado, M.*, Caprichos, *Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1905.*

[26] *Unamuno, M., Prólogo a* Alma. Museo. Los cantares, *Madrid, Pueyo, 1907, p. XIV.*

[27] *Reseña publicada en* La Lectura, revista de Ciencias y de Artes, *año V, tomo III, Madrid, 1905, p. 670.*

[28] *Machado, M.*, Cante hondo, *segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Renacimiento, 1916.*

[29] *Machado, M.*, El mal poema, *Madrid, Imprenta Gutenberg-Castro y Compañía, 1909.*

[30] *Machado y Álvarez, A.*, Colección de cantes flamencos, *Sevilla, Imprenta y Litografía «El Porvenir», 1881, soleariyas, núms. 1 y 2.* *Rodríguez Marín, F.*, Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por..., *5 vols., Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-32, cantos núms. 2552 y 8147.*

[31] *Navarro Tomás, T.*, Métrica española, *Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974, 4.ª ed., p. 459.*

se añade la siguiente seguidilla popular: «Yo no sé por dónde,/ ni por dónde no,/ se me ha *liao* esta soguita al cuello/ sin saberlo yo»; «El querer», composición integrada por cuatro cuartetas octosilábicas o soleares de cuatro versos, y «La ausencia», compuesta de nueve seguidillas gitanas encadenadas, y en cuyo comienzo y final se reproduce la siguiente seguidilla popular: «A eso de las cuatro/ como tenía a mi compañerita/ *dormía* en mis brazos». Otras composiciones de *Alma. Museo. Los cantares*, como «Madrigales», «Aleluyas madrigalescas a una amiguita», «La diosa» y «Madrigal a una chica que no entiende de madrigales» pasarían a *Caprichos;* sin embargo, la mayoría iría a formar parte de *Cante hondo*, libro que, en su edición de 1916, quedaría configurado de la siguiente forma: 1) Reproduce en primer lugar el poema «Cantares», presente ya en *Alma* y en la tercera parte de *Alma. Museo. Los cantares.* 2) Aumentan las soleares, llegando en esta edición de 1916 a cincuenta y cuatro. 3) Crece igualmente el número de seguidillas gitanas, que llegan a veintinueve. Entre ellas se incluye una de tres versos, que presenta la misma estructura que las denominadas en otra sección del libro seleariyas. He aquí ejemplos de una y otra: «Yo sentí el *crujío*/ del cristalito fino que se rompe/ del calor al frío» («seguiriya gitana», *Poesías completas*, ed. Fernández Ferrer, p. 220); «Esta agüita fresca.../ Cómo la tengo en los propios labios/ y no *pueo* beberla» («soleariya», *ibídem*, p. 226). 4) A las tres malagueñas de *Alma. Museo. Los cantares* se le suman veintitrés más en la edición de 1912 de *Cante hondo* y otras dos en la de 1916. 5) A las dos soleariyas de *Alma. Museo. Los cantares* se le agregan diez más en la edición de 1912 y otras dos más en la de 1916. 6) Reaparecen también en este libro los poemas «La pena», «El querer» y «La ausencia» con la misma estructura que presentaban en *Alma. Museo. Los cantares.* Son secciones nuevas en *Cante hondo* las siguientes: a) «La copla andaluza», integrada por diez seguidillas gitanas; b) «Cante hondo», composición formada por dos soleares de tres versos y dos de cuatro; c) «Elogio de la soleá», un poema de once versos en el que se combinan pentasílabos, heptasílabos y eneasílabos; d) «Polos y cañas», sección integrada por siete estrofas configuradas según el modelo de la quintilla, aunque seguido bastante libremente; e) «Alegrías (sevillanas, serranas, etc.)», sección compuesta por dos seguidillas simples —formas atestiguadas ya desde las jarchas de los siglos XI y XII— y veinte seguidillas compuestas; f) «Tonás y livianas», grupo compuesto por quince cuartetas de versos octosílabos y una quintilla con el primer verso suelto; g) «Pregones», que con el título de «Pregón de flores» recoge nueve cantarcillos compuestos por versos tetrasílabos y octosílabos, combinados de una forma muy libre; y h) «El cantar», composición que cierra el libro. Los pregones aparecieron ya publicados con el mismo título en 1910 en *El Cuento Semanal*[32].

Rafael Alarcón considera un error que Fernández Ferrer no haya recogido en este volumen de *Poesías completas* tres soleares pertenecientes a la segunda edición de *Cante hondo* y una toná que ya estaba presente en la primera. La razón de esta omisión puede estar motivada porque estas composiciones se eliminaron en *Poesía (Opera omnia lyrica)* de 1940, que es la edición que reproduce el editor. Alarcón argumenta, sin embargo, que las cuatro aparecen en la *Antología* publicada por Espasa Calpe ese mismo año, obra que sirve de base a este volumen[33]. Los poemas omitidos son los siguientes: «Yo he visto a un hombre llorando.../ Las fatigas del *queré*/ son p'al que la'stá pasando», «Ya te lo decía yo,/ que aquello se acabaría,/ serrana, como acabó.», «Penitas sufro crueles,/ de aquellas que no se dicen/ y son las que más se sienten» («Soleares»), «La mar puse yo por medio/ para ver si te olvidaba.../ Pasé la mar... de fatigas/ y el olvido no llegaba» («Toná»).

El trasvase de poemas de unos libros a otros es práctica recurrente en la trayectoria poética de Manuel Machado. Los ejemplos que hemos seleccionado constituyen sólo una muestra significativa. Manuel Machado, recurrente y plural, no teme abordar los temas más diversos, ni reiterar con insistencia los mismos asuntos o retratar los mismos personajes. Si en *Caprichos* aparece ya Pierrot, en uno de los poemas publicados con posterioridad a la edición de estas *Poesías completas* se presenta de nuevo a este personaje de la *commedia dell'arte.* Si en *El mal poema* se le dedica una espléndida composición a Alejandro Sawa, en *Alma (Ópera selecta)* vuelve a apa-

[32] El Cuento Semanal, *30 de diciembre de 1910.*

[33] *Alarcón Sierra, R., «Manuel Machado, revisitado. ¿Poesías completas?»,* Ínsula *(1993), n.º 563, p. 4.*

recer el autor de *Iluminaciones en la sombra*, de quien Machado escribe: «Jamás hombre más nacido/ para el placer, fue al dolor/ más derecho./ Jamás ninguno ha caído/ con fama de vencedor/ tan deshecho...». Todo ello nos permite afirmar que en los primeros libros del poeta se encuentran ya las claves líricas, que se desarrollarán en libros posteriores y se refractarán en diferentes irisaciones.

Por lo que se refiere al apartado de la «poesía dispersa», son especialmente reseñables las composiciones dedicadas a otros autores como Gerardo Diego («Magnífico hasta el escándalo,/ todo de gloria y de luz,/ nos ha salido este "jándalo",/ supremamente andaluz./ ¡Eso es!/ Montañés.»), Jacinto Benavente, Dionisio Ridruejo, la «Gloria e infierno de don Francisco de Quevedo», o la inscripción para la tumba de Giner de los Ríos, en la que, haciéndose tal vez eco de las recomendaciones que pone su hermano Antonio en boca del maestro («Sed buenos y no más, sed lo que he sido/ entre vosotros: alma»), Manuel Machado escribe: «Yace aquí San Francisco Giner —¡laurel y palma!/ Entregó a Dios el cuerpo, y a los hombres el alma». En este capítulo de composiciones dispersas Alarcón Sierra piensa que hubiera sido oportuno reproducir los cuatro poemas que el editor considera como «atribuidos» a Manuel Machado (p. 795), algunos de los cuales ya han sido recuperados por Miguel d'Ors[34] y Gabriel María Verd Conradi[35], y reproduce otros tampoco recogidos ni citados por Fernández Ferrer en su volumen. En el diario *ABC* de 8 de octubre de 1993 publica el mismo Alarcón una serie de poemas, que forman parte de un grupo de manuscritos autógrafos de Manuel Machado, conservados en la biblioteca de José María Zaragoza, su secretario a partir de 1936. Son las composiciones «Al Cielo (Himno)», «Pierrot», «Diálogo en [Sevilla]», «[Ars moriendi]», «Pandereta sevillana», «Examen», «Antes del ¡ay! de la copla (Falseta prologal)». Todo ello pone de manifiesto la dificultad de editar unas *Poesías completas*, lo cual no desmerece en absoluto el valor de las que hoy comentamos. Se publicará una nueva edición y volverán a aparecer nuevos inéditos. Así ha sucedido con las obras de su hermano Antonio y en fecha más reciente con las de Miguel Hernández. Los nuevos textos exhumados y el respeto que merece cada trabajo de investigación no hacen sino incrementar el valor de aquellas obras a las que vienen a sumárseles.

F. Gutiérrez Carbajo

[34] *D'Ors, M., «Manuel Machado y Galicia»,* Letras de Deusto *(1982), núm. 23, pp. 77-93.*

[35] *Verd Conradi, G. M., «Nuevas poesías de Manuel Machado, Pemán, Rosales, Vivanco y Panero»,* Letras de Deusto *(1987), núm. 39, pp. 5-42.*

Identidad personal e histórica en *El fiscal*

History is a nightmare from which I am trying to awake

J. Joyce

El fiscal (1993)[1] cierra la trilogía de Roa Bastos compuesta por *Hijo de hombre* (1960) y *Yo el Supremo* (1974). La clave de la realidad histórica paraguaya adquiere un valor definitivo en estos tres relatos, configurando la epopeya

[1] *Citamos por* El fiscal *(Madrid: Alfaguara Hispánica, 1993). Las páginas en el cuerpo de nuestro trabajo se referirán a esta edición.*

de un ciclo histórico que se inicia a principios del siglo XIX y concluye con la dictadura de Alfredo Stroessner, presidente de Paraguay entre 1954 y 1989.

Toda la obra de Roa Bastos ha sido compuesta en el exilio. En Argentina vive entre 1947 y 1977, y dos intentos de regresar a su país (1970 y 1976) terminaron con su expulsión de Paraguay de donde fue finalmente desterrado, con pérdida de nacionalidad, en 1988. El exilio constituye, pues, en la vida y obra del escritor paraguayo una realidad irrevocable no sólo desde el plano sociopolítico[2], sino desde el psicológico. El sentimiento de extrañeza que vive el exiliado es una forma moderna que brota de un estado afectivo de alienación por encontrarse el desterrado en un mundo que no ha creado y en el que se considera viviendo como un apátrida. Las consecuencias de un exilio prolongado llegan a marcar al que lo sufre no sólo ideológica, sino vitalmente, convirtiéndolo, como en el caso de Roa Bastos, en un severo juez (fiscal) de la condición humana. Lo que explica el carácter acusatorio de muchas de las opiniones que contra la sociedad y la civilización moderna emite el personaje central Félix Moral: «No somos más que simios llenos de tedio, movidos por el automatismo reminiscente del deseo. No tiene sentido hablar de civilización, de decadencia o de fin de época. Asistimos tal vez a la extinción de todo eso» (p. 81). La alienación del exiliado representa en *El fiscal*, más que un compromiso político, una antropología y una teoría de un humanismo radical.

Inferir desde el texto la psicología de su autor es una práctica un tanto desacreditada. Pero lo que es evidente es que toda obra es biográfica, dato fácil de descubrir comparando la vida del autor con la del protagonista: paraguayos exiliados en Francia donde ejercen la enseñanza, expulsados de Paraguay dos veces, guionistas ambos, de lecturas comunes, etc. *El fiscal*, como toda la obra de Roa Bastos, tiene un marcado valor catártico dentro de una obra en que cada texto representa una etapa hacia una cura, hacia una salida que no llega a realizarse. Félix Moral, paraguayo exiliado en Francia (Nevers y París), tiene las características del héroe trágico en esta experiencia de la enajenación que le hace verse como «otro». En su país de adopción trata de reconocerse para lo cual ha de inventarse una nueva identidad. Y lo consigue, hasta cierto punto, uniendo su vida a una exiliada española: Jimena de Tarsis («Morena»). Pero el lazo con su tierra natal es irrompible, por ser imposible de separar lo que le es propio. De aquí la angustia y la esperanza de volver a su país para rescatar ese algo de su «yo» («La obsesión de todo exiliado es volver», p. 14), aunque este retorno no sirva sino para confirmar esa condición esquizoide que caracteriza el destino de todo desterrado, como nos confiesa Félix cuando llega a Asunción: «Me siento sin embargo más extranjero que ellos» (p. 237); «Yo que perdí en el extranjero mi lengua, mi aspecto físico y mi modo de ser no me reconozco en esta gente» (p. 247).

El destierro conlleva no sólo una postura ética respecto a la sociedad, sino que se traduce en una pulsión que fuerza al protagonista a una profunda reflexión sobre el enigma de su identidad. Félix vive con Jimena una larga relación amorosa que, de alguna manera, supone una especie de ensimismamiento. Pero este sentimiento recíproco entre los dos amantes exiliados constituye un prolongado acto de vida contra el horror, o muerte de la historia. Félix es impotente a consecuencia de las torturas sufridas en las cárceles paraguayas y su relación erótica con Jimena se basa en la abolición del egoísmo sexual asumiendo el cuerpo (metáfora de la vida) como centro y equilibrio de lo erótico. Por esto, su relación corporal se concentra en el ombligo, raíz de fertilidad, cicatriz del nacimiento y centro erótico. Esta atracción onfálica les lleva a un largo viaje espiritual en busca de las fuentes arqueológicas de este mito del ombligo asociado al símbolo de la diosa lunar: «cráter sin fondo del deseo donde convergen y se funden los dos sexos restableciendo la unidad originaria» (p. 75). Y esta extraña peregrinación termina con la visita al museo del Colmar donde admiran la alucinante imagen de la crucifixión de Grünewald. Este viaje, como el que al final del relato emprende Félix a Paraguay, es una imagen de la

[2] *«Augusto Roa Bastos es el escritor que al abordar el tema del exilio lo hace con total conciencia, como parte de un compromiso. Compromiso que es doble: con la suerte de su pueblo, por un lado; por el otro, al trasponer la anécdota al plano de la creación artística cumple con su deber de narrador, al mismo tiempo que está abriendo caminos para los nuevos escritores paraguayos. Su conciencia política le conduce a plantear el problema con gran lucidez; su intuición y su condición de exiliado le permiten penetrar a fondo en el fenómeno del destierro». Rubén Bareiro Saguier: «El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea»,* Caravelle, *14, 1970, p. 91.*

aspiración, o anhelo nunca saciado del que, en parte alguna, encuentra su objeto. Ambos itinerarios, por el cuerpo de Jimena y por las rutas del mito onfálico, constituyen un impulso que se extiende no sólo a la esfera física, sino a la espiritual, es decir, al enigma del ser[3]. Pero el amor erótico puede también interpretarse como un egoísmo a dos y la experiencia amorosa aparece como algo falso sumiendo a los amantes en la alienación. De aquí la constante zozobra de Félix, su deseo por volver a Paraguay para buscar ese objeto que desentrañe el laberinto de su existencia.

Leda Kautner, la joven alemana que hace su tesis con Félix, es también un ser atormentado (sus padres murieron en los campos de concentración de Ceaucescu, p. 91) que introduce en la vida de éste un elemento perturbador. No sólo por el sentido de culpa respecto a Jimena, la cual ha sacrificado su virginidad por Félix, sino por una inexplicable desazón que va más allá del problema de la relación hombre-mujer. Los breves contactos que tiene con Leda le provocan una serie de pesadillas y visiones en una de las cuales cree haberla matado. Quizás el sentimiento de atracción-repulsión despertado en Félix por el torturado espíritu de Leda se relacione con la búsqueda de la imagen de la mujer, de sí mismo, de su propia personalidad. Pero su relación erótica con Jimena, basada en la identificación y equilibrio de dos voluntades, no llega nunca a romperse. Jimena está siempre presente durante la ausencia de Félix, pues éste mantiene con ella una correspondencia escrita y mental. Ella es la destinataria actual (además del narrador que es su propio destinatario y el lector virtual) por ser la que conoce todas las connotaciones, valores y signos para interpretar el mensaje de Félix. Y la comunicación por medio de cartas y papeles póstumos no llega a interrumpirse, porque Jimena es un desdoblamiento de Félix y su presencia le es necesaria para evitar la desintegración de un lazo amoroso en que el «yo» se afirma a través del «otro».

Félix ha de liberarse, pues, de una carga del pasado que le ha impedido realizarse como hombre y como sujeto histórico. Como hombre, su esterilidad le ha provocado una fijación, o ansiedad neurótica, que exige la venganza del padre castrante. También va sintiendo el impulso o necesidad de poner en práctica su proyecto moral de regeneración del país, idea que va legitimando la voluntad aun a sabiendas de que su proyecto puede terminar en una derrota: «Y casi siempre fracasan. Como en las revoluciones de nuestra América, donde los héroes victoriosos de la víspera terminan asesinados o derrotados. Pienso en el *Che*, como un Cristo yacente en el lavadero de la escuelita de Yacanguazu. Pienso en Bolívar, en su peregrinación final hacia Santa Marta, en José Martí, muerto en combate ante los españoles, en el propio mariscal López, el héroe máximo de nuestra nacionalidad asesinado en Cerro-Corá por los brasileños» (p. 170). La figura del singular y controvertido mariscal Francisco Solano López, presidente del Paraguay desde 1862 a 1870, ha sido magnificada por su trágica grandeza y patriotismo mientras que sus detractores lo acusan de grandes atrocidades. De hecho, hipotecó el porvenir de su país en la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) contra Argentina, Uruguay y Brasil. Pero este gran señor («Caray Guazú») personifica con su temerario patriotismo la epopeya de Paraguay[4]. Y en este heroísmo trágico de Solano López y su amante Madame Lynch se basa el guión de la película escrito por Félix Moral. El motivo central de este filme sería la simbólicamente trágica y estremecedora muerte del mariscal en Cerro-Corá lanceado por el corneta brasileño y posteriormente crucificado, escena que guarda una gran semejanza con el Cristo de Grünewald. La epopeya fílmica de Félix Moral —tergiversada por la versión oficial y el guión de un norteamericano— quiso ser un testimonio de la hecatombe de un pueblo y de la victoria moral de un hombre que no supo redimir ni salvar a su pueblo.

Félix aspira a retornar a su país. El hombre parte y regresa («exitus», «reditus») a su lugar de origen, por-

[3] *«Experiencia total y que jamás se realiza del todo porque su esencia consiste en ser siempre un* más allá. *El cuerpo ajeno es un obstáculo o un puente; en uno y en otro caso hay que traspasarlo... queremos ver* algo. *Ese algo es la fascinación erótica, lo que me saca de mí y me lleva a ti: lo que me hace ir más allá de ti. No sabemos a ciencia cierta lo que es, excepto que es algo* más». *Octavio Paz,* Los signos en rotación y otros ensayos, *Madrid: Alianza Tres, 1983, p. 189.*

[4] *«Solano López instituye y personifica, en heroica o temeraria lucha contra la adversidad, la epopeya de Paraguay. Incluso se ha afirmado que sin la existencia de un dictador como Francia no hubiese sido comprensible el fenómeno de los López (Carlos Antonio López y Francisco Solano López), en cuanto éstos no hicieron sino continuar la obra del que es considerado el fundador de Paraguay como entidad política autónoma». Cristina García,* Francisco Solano López, *Madrid: Historia 16, 1987, p. 21.*

que la existencia es una peregrinación de carácter religioso. Y Félix llega a sacralizarse para tratar de regenerar espiritualmente a su país en un acto purificador que le devolviera esa unidad vital que todavía aparece en su vida como un proyecto o transición hacia lo «otro» y hacia sí mismo. La vuelta final de Félix a Paraguay supone la culminación de una serie de tránsitos (exilio; dos intentos fallidos de regreso; esterilidad; relación con Jimena y Leda), y su objetivo supone la reintegración a un estado primigenio para reencontrarse a sí mismo y en su pueblo. El tiranicidio que planea sería, pues, una manera de humanizar a sus compatriotas, idea adelantada en un diálogo con Jimena: «hay momentos en que todo lo que ha sido y es el ser humano puede condensarse en un acto supremo de rescate para sí y para los demás» (p. 53).

En Paraguay, país siempre amenazado de muerte y de héroes sacrificados en vano, es una referencia obligada la de Cristo y la crucifixión. En *Hijo de hombre*, por ejemplo, el Cristo tallado por el leproso se convierte en señal de rebelión contra la tiranía de los habitantes de un pueblo de Itapé. Y desclavado el Cristo, lo pasean en procesión «como a una víctima a quien debían vengar y no como a un Dios que había querido morir por los hombres»[5]. Como hombre, pues, el sacrificio del Mesías había sido en vano, pues el pueblo seguía irredento; irredención que también se asocia con la muerte del revolucionario Pedro Alvarenga acribillado por los agentes de Stroessner y estrangulado con la cadena de una cruz pectoral. Otro sacrificio inútil, según las palabras de su amigo Félix: «El coraje de un hombre como Pedro no fue hecho para tan áspero uso» (p. 303).

La muerte de Félix, según la carta que Jimena manda a la madre de éste, sucedió después de una larga odisea. Jimena lo saca del hospital, donde estaba enfermo y preso, el día en que el pueblo hace la peregrinación al santuario de Solano López en el Cerro-Corá, monte simbólico donde se recrea el espectáculo del calvario y la crucifixión del mariscal. La actriz que representa el papel de Madame Lynch es Leda Kautner y cuando Félix se dirige hacia ella cae asesinado por la policía paraguaya. Paradójicamente este sacrificio no corresponde a la historia real, sino a la escena que Félix había imaginado y que originó su encarcelamiento. Félix resulta, pues, siendo la víctima sacrificial según su propio guión y no según la historia real.

En numerosas ocasiones, Roa Bastos se ha referido a sus textos novelados como «crónicas de liberación» o «ficción testimonial»[6]. Y esta ficción impura, en la que historia e imaginación se complementan y contradicen, tiene como objetivo en *El fiscal* la desmitificación de la historia oficial paraguaya, así como la mitificación o exaltación de lo que esta historia tiene de noble. El autor real entiende que la historia fingida es el mejor instrumento para penetrar la realidad, y, por eso, relativiza la historia y el lenguaje ofreciéndonos distintas versiones de los hechos en una relación dialógica en la que el mito, la leyenda y la documentación se confunden, llegando incluso a coincidir historia y ficción. Esta novedosa superposición de discurso historiográfico y ficción es, por otro lado, dos niveles que en Paraguay son difíciles de separar[7]. Y es a partir de la historia ficcionalizada cómo la literatura se convierte en un instrumento de conocimiento. La semejanza entre la realidad empírica y la imaginada da lugar a una serie de paralelismos[8] que introducen la ambigüedad haciéndonos du-

[5] Hijo de hombre, *Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1960, p. 13.*

[6] *«Augusto Roa Bastos apuntó como rasgo característico de la narrativa hispanoamericana actual el resurgimiento del género de las crónicas, pero de una "crónica de la liberación" que como antítesis de la crónica colonial permita la "objetivación", en una vuelta completa, del tiempo histórico en su realidad no cumplida... El historiador paraguayo hace una ficción documental o documentada y yo hago una ficción testimonial». Gema Areta Marigó, «Augusto Roa Bastos. El conocimiento de lo incierto»,* Anthropos. Augusto Roa Bastos, *115, diciembre, 1990, p. 1.*

[7] *«Juntas, historia y literatura, se presentan a través de la novela como medios de conocimiento a partir de la aceptación que, en ambos casos, se parte de la irrealidad de las pistas borradas a conciencia por nuevos escribas y de la ilusión como acceso a otras miradas». Saúl Sosnowski, «A propósito de Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana ante la historia» en* Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana, *Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986, pp. 14-15.*

[8] *Los paralelismos o coincidencias son múltiples: dos pintores bajo el mismo nombre, Cándido López; la crucifixión pintada por el argentino coincide con la tela de Grünewald; Paula Becker, seudónimo de Leda Kautner, tiene el mismo nombre que una de las amantes de Rilke; la escena en que un monje musulmán en las* Mil y una noches *vio bañarse a una doncella es similar a la escena de Francis Richard Burton contemplando el cuerpo de Madame Lynch; el arquitecto español del Valle de los Caídos es el mismo al que se mandó construir la estatua de Stroessner; los destinos de Carlota Amalia y Elisa Alicia Lynch son similares; el sosías de F. Savater, etc.*

dar de la versión oficial de los hechos, e iluminando, por medio de la imaginación, el lado oculto de la verdadera historia. A la historia oficial, es decir, la escrita por los vencedores, se oponen testimonios de la más diversa índole dentro del juego intertextual que domina esta novela. Por ejemplo, la crónica de los horrores de la Gran Guerra pintada por el mutilado Cándido López, asistente del general aliado Mitre. El artista, metáfora corporal del pueblo diezmado, fijó en sus cuadros la locura humana de esta contienda. Y este pintor argentino, que estuvo en la derrota paraguaya de Cerro-Corá, es el autor de la crucifixión, tela que es una imitación, aún desconociendo el modelo, de Matías Grünewald. El testimonio escrito sobre la guerra de la Triple Alianza lo aporta Francis Richard Burton, el cónsul inglés en Brasil, con sus *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay;* cartas-crónicas donde se mezclan historia y ficción[9]. Tanto en los cuadros de Cándido López, como en los textos de Burton, se nos ofrece un ejemplo de desrealización patológica del paraguayo, y, por ende, de la degradante condición del ser humano[10].

En el mundo representado en *El fiscal* domina lo absurdo, grotesco y alucinante, cualidades asociadas con esa dimensión irracional que ha prevalecido en Paraguay. Por esto, la narrativa de Roa Bastos se caracteriza por una profunda visión nihilista, visión no exenta de un cierto optimismo trágico. La degradación de la realidad paraguaya se refleja en algunos de los personajes. «El bastardo», bisnieto del corneta que lanceó a Solano López en Cerro-Corá, es una figura esperpéntica, deformado física y moralmente; el padre Fidel Maíz es el prototipo del antihéroe virtuoso, apóstata que trató de darle un sentido al sacrificio de Cristo; Odiseo Aquino, el andrógino y abyecto botones del hotel, etc. Pero el grado de máxima esperpentización corresponde al tiranosaurio (Stroessner). En su grotesca deformación (que recuerda la de Tirano Banderas de Valle Inclán) se funden lo estético y lo ético para darnos la tragicómica figura de este monstruoso fantoche: «...apareció el tiranosaurio, vestido de gran gala. El abombado pecho se hallaba pavimentado de cruces y condecoraciones hasta el abdomen no menos abultado. El uniforme militar le caía muy holgado, lo que aumentaba la desproporción de su cuerpo contrahecho, grande y fofo. La guerrera floja permitía adivinar bajo las condecoraciones el chaleco antibalas. Al principio se tenía la sensación de ver reflejada la imagen del tiranosaurio en la convexidad de un espejo deformante» (p. 338).

En la segunda parte de *El fiscal,* y a medida que nos vamos acercando a Asunción (ciudad a la que acude Félix con motivo del congreso que, para ganarse la confianza de los inversores extranjeros, ha mandado organizar el tiranosaurio) se suceden y multiplican las situaciones aberrantes, surrealistas. Ya en el avión asistimos a un extraño *striptease* y oímos por boca de miembros de la burguesía paraguaya historias sobre el vampirismo de Stroessner (pp. 216-220). Félix trata de explicar a sus colegas el sinsentido de estas escenas con estas palabras: «La clave de la realidad paraguaya, a mi entender, es que usted encuentra siempre un hecho imposible, intercalado en el tejido de los hechos supuestamente normales o verosímiles» (p. 215).

El discurso literario, definido por el protagonista como «actividad ilusoria de monederos falsos» (p. 26), integra fábula e historia incorporando proteicamente los planos de lo maravilloso y neobarroco como forma de ruptura con el logos. La presencia de Ionesco, el dramaturgo del absurdo, en este alucinante congreso, no hace sino resaltar los precarios límites que hay entre la razón y la locura: «Decididamente, este congreso de rinocerontes y dinosaurios está hecho a la medida del creador del absurdo teatral» (p. 334). El punto climático de esta absurda escena llega en el momento en que Ionesco es elegido presidente de la Asamblea para el próximo congreso, honor que acepta con estas palabras en que se mezcla el sarcasmo contra el terror de la historia instaurado por Stroessner: «Formuló augurios en el sentido en que tan bello y misterioso país existiera en el futuro a partir del Congreso de Historia, Cultura y Sociedad de América Latina en el Siglo I de la Nueva Era. En la alucinación en marcha de la historia, dijo citando a su compatriota Cioran y cerrando su alocución, las

[9] *Sobre la veracidad y fantasía de los testimonios escritos de Francis Richard Burton y pictóricos de Cándido López puede consultarse el ensayo de Roa Bastos «El ojo de la luna» en el Homenaje a Roa Bastos,* Cuadernos Hispanoamericanos, *493/94, julio-agosto, 1991, pp. 13-23.*

[10] *«Pero el hombre paraguayo de hoy —y por ende su expresión cultural— vive inmerso en esa irrealidad o desrealización patológica en que se ha coagulado su historia», declaración de Roa Bastos en la entrevista recogida en* Caravelle, *17, 1971, p. 210.*

naciones, los países y los pueblos sólo existen en la imaginación de un demiurgo violento y lleno de odio contra la humanidad. Es necesario, dijo, destruir ese demiurgo demencial para que los humanoides se vayan humanando (empleó el verbo neológico "humanar" en español). Fue ovacionado» (p. 335).

El fiscal constituye la dolorida metáfora del trágico destino del pueblo paraguayo y el testimonio de una víctima de la locura humana, de esa pesadilla de sangre y dolor que llamamos Historia y que parece haber oscurecido toda ilusión de futuro.

José Ortega

Razones de la actualidad de José Hierro

No me parece exagerada la afirmación de que José Hierro es el primer poeta español que permanece vivo entre nosotros y capaz, todavía, de ilusionarnos con cada nueva aparición que realiza en las letras españolas. Poca es la obra inédita que ha aparecido en los últimos años de José Hierro. Desde que *El libro de las alucinaciones* viera la luz en 1964, Hierro se ha prodigado con tal parquedad que sólo un nuevo libro, titulado *Agenda*, vio la luz en las ediciones de prensa de la ciudad en 1991, aunque también se publicaron en ese mismo año poemas inéditos de su primera juventud, con el título de *Prehistoria literaria*, recopilados por Gonzalo Corona Marzol.

Sin embargo, la vigencia de José Hierro ha seguido marcando una línea indeleble en la actual poesía española. Como esas llamas que arden sin verse, o como ese aire que respiramos sin necesidad de contemplarlo, José Hierro nunca ha dejado de existir aquí, de estar, parafraseando el título de uno de sus libros, en esta tierra con nosotros. Y su compañía la hemos sentido en la memoria de sus palabras más cierta y más presente que la de tantos poetas de cotidiana y múltiple publicación.

Por eso la aparición de su reciente *Antología poética*, publicada por Espasa-Calpe (Madrid, 1993), nos llena de alegría, no por lo que tenga de recuperación, pues ya he dicho que la poesía de Hierro continúa perfectamente viva, sino por lo que tiene de reencuentro. En dicha antología Gonzalo Corona Marzol distribuye la obra de José Hierro en diversas etapas: los orígenes de su personalidad literaria, que fecha entre 1936 y 1944; segundo: el universo poético de José Hierro (1944-1947); obra poética en la segunda mitad del siglo (1947-1992).

El libro nos aporta referencias interesantes y eruditas sobre poemas primerizos de José Hierro, como «Caballero de otoño», y nos incluye en su parte final dos poemas inéditos de un libro en fase de creación: *Cuaderno de Nueva York*. Se completa, además, con una serie de notas que permiten seguir con conocimiento de causa fechas y datos de las publicaciones de muchos poemas de Hierro entregados a revistas o editados al margen de los libros en los que vieron finalmente su luz definitiva.

Todo ello convierte la antología en un ensayo útil de un profundo conocedor del tema y con una documentada bibliografía, cuyo seguimiento nos puede desvelar tantas aparentes incógnitas, incluso en una poesía transparente y luminosa como la de José Hierro.

El libro nos permite saber muchas más cosas y la reciente edición posee una coherencia y una fiabilidad que nos merecen todo crédito. Pero su verdadero valor sigue radicando en la posibilidad de ofrecernos una nueva lec-

tura de un gran poeta, visto desde la perspectiva de una cronología sucesiva y que, incluso desde sus principios, posee una manifiesta actualidad.

Nos preguntaríamos: ¿Cuál es el secreto de esta singular juventud de su obra? Está claro que hay poetas que se olvidan, otros que resurgen, como lázaros saliendo de su sepulcro, pero algunos que no llegan a morir jamás. Y entre éstos, para su bien y para el nuestro, se encuentra José Hierro.

Es como si al doblar una esquina, de forma inesperada, nos hubiéramos encontrado con un amigo en el que nunca habíamos dejado de pensar, pero cuyas ocupaciones lo hubieran mantenido encerrado en casa durante muchos días, y nos hubiésemos ya acostumbrado a su ausencia en la plaza pública, pero en esta ocasión, haciendo acopio de valor y decisión, se hubiese adentrado en las calles y tropezado con nosotros con su voz y su fisonomía, con el aspecto exacto como lo recordábamos.

Dos son, a mi entender, las razones de esta juventud o permanente vigencia de José Hierro: una, el hecho de haber sido uno de los pocos poetas españoles de su generación que nunca ha renunciado a expresarse desde la tradición literaria. Y la otra, que es el poeta de mayor y mejor musicalidad de toda la literatura de posguerra.

Efectivamente, José Hierro escribe sus poemas teniendo presente un conjunto de lecturas tan amplias, tan variadas y tan ricas de expresividad como lo son las corrientes de la literatura castellana desde el Renacimiento a nuestros días.

En José Hierro aparecen, se manifiestan, visible e invisiblemente, los mejores ecos del lenguaje castellano. En él está la emoción de Lope de Vega, el gran aliento literario de Quevedo y de Góngora, la precisión de Juan Ramón Jiménez, la espiritualidad de Pedro Salinas, el don de la palabra de Rubén Darío.

De toda esta tradición literaria y de muchas tradiciones más ha hecho énfasis José Hierro para escribir sus libros. No ocultándola, más bien manifestándola, pero, en todo caso, reconociéndola en sus citas, en sus homenajes y, mucho más aún, en esa indefinible traslación verbal que nos va construyendo un lenguaje en el que nos modelamos y desde el que escribimos para transformar la literatura en un hecho de ayer que contribuye a dar razón del presente y a establecerse como una atalaya del futuro.

José Hierro mantiene un diálogo presente y permanente con la literatura cervantina, calderoniana, barroca y neoclásica, romántica y actual. Todo le ha enriquecido, de todo ha ido extrayendo jugo y experiencia, sentimiento y conocimiento. En una estética que él define de manera inusualmente fácil en el primer poema de su libro *Quinta del 42* y que dice:

El libro

Irás naciendo poco
a poco, día a día.
Como todas las cosas
que hablan hondo, será
tu palabra sencilla.

A veces no sabrán
qué dices. No te piden
luz. Mejor en la sombra,
amor se comunica.
Así, incansablemente,
hila que te hila.

La relación de Hierro con el pasado ha sido tan honda y tan visible que es posible rastrear en él muchos versos de involuntaria intertextualidad. A los reconocimientos explícitos que realiza a poetas como Antonio Machado, Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, hay que añadir la existencia implícita de un buen número de imprecisas alusiones a textos, poemas o resonancias culturales que proceden de Espronceda, Bécquer, Gerardo Diego, Mallarmé y de tantos otros más.

Es decir, José Hierro no se revolvió contra la tradición literaria antecedente, sino que la incorporó a su propio mundo, afectado por la guerra civil y los trabajos y penalidades de la inmediata posguerra. Por este motivo, su lenguaje no es nunca un lenguaje simplificado y militante. Es un lenguaje literario, un lenguaje cultivado, aunque no cultista, un lenguaje poético en la más viva certeza de la inmortalidad de la poesía proveniente de los clásicos.

La inmediatez interesa a José Hierro, pero no le encarcela. Sus poemas testimonian la realidad, aunque no se limiten a retratarla o contarla como el único objetivo de su palabra. Hierro trasciende la realidad porque reconoce la necesidad del convencionalismo literario y eso hace su poesía inmarchitable más allá que la de quienes limitaron a la fe ideológica o a la traducción veraz del presente su propuesta poética.

En el otro plano al que nos hemos referido, el de la musicalidad, José Hierro ha concebido la poesía como una partitura que había que interpretar al modo de un director de orquesta, buscando las transiciones entre los *adagios* y los *allegros*, los *andantes* y los *vivaces*. Con frecuencia, José Hierro se ha referido al ritmo como algo antecedente a la escritura de un poema; es ese ritmo el que configura el primer verso del poema, y esto sucede desde sus primeras creaciones, al borde mismo de la adolescencia, cuando, mientras trabajaba, recordaba sus poemas literalmente al memorizar los ritmos.

En la poesía de José Hierro la «juglaría» es un encuentro esencial. El poeta tiene la necesidad de establecer una relación fónica con el poema, bien en la forma leve del verso blanco, pero regido por ritmos tradicionales, o bien en la forma de composiciones más visiblemente construidas, como lo son los romances, tan frecuentes en su obra, o los sonetos.

Los homenajes de José Hierro a numerosos músicos (Haendel, Palestrina, Beethoven y otros) demuestran esta presencia constante de la música en su obra, en ocasiones para lograr la jovialidad del *scherzo*, en otras para conseguir la gravedad del *largo*. En un poema, «Experiencia de sombra y música», Hierro establece este principio de la armonía, no como simple configuración poética sino como configuración de lo universal:

> No era la música divina
> de las esferas. Era otra
> humana: de aire, agua y fuego.
> Era una música sin hora
> y sin memoria. Carne y sangre
> sin final ni principio. Bóveda
> de alondras nocturnas. Panal
> de llama en las cumbres remotas.

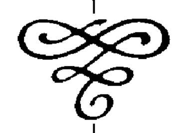
No es sólo la música de la alta cultura la que ha interesado a José Hierro para la realización de su poesía. Algunos de sus poemas más populares, como «Acelerando» y «Mambo», están basados en la aportación de otras músicas, de mucho más amplio espectro y que gozan del aplauso del gran público.

La musicalidad de Hierro lo convierte en un poeta con enorme capacidad de asimilación por parte de sectores de público menos literaturizados que los que habitualmente acceden a la poesía. Y los recitales en vivo, apoyados en la palabra y en la acción del propio José Hierro, tienen un valor de atracción y de encantamiento enormes, incluso para los asistentes menos cercanos a la literatura. José Hierro es, efectivamente, un poeta que puede enmarcar sus versos en un «doble concierto», el de los aires populares y el de la alta música que va desde el padre Vitoria hasta Schoenberg.

La calidad de la poesía de José Hierro tiene, sin duda, otros apoyos, basados en su temática, en su lenguaje, en su capacidad metafórica, en su imaginación visionaria y en su representación histórica. Pero ninguna de estas aportaciones hubiera sido esencial sin recoger el legado de los clásicos y la armonía de los concertistas.

José Hierro, siguiendo una tradición que arranca desde las odas de Horacio hasta las fiestas galantes de Paul Verlaine, sabe que la literatura es, antes que nada, palabra en la música. *De la musique avant toute chose*, dijo el poeta. Y Hierro, recogiéndolo en *Con las piedras, con el viento...*, reconoce que el oficio del poeta es «cantar una fantasía/ en la que alternan fuegos, oros, rosas».

Pedro J. de la Peña



Cairasco de Figueroa y Sor Juana Inés de la Cruz

Apenas hace algunos meses se han distribuido en las librerías españolas dos libros escritos por el poeta y crítico Andrés Sánchez Robayna. Los dos están dedicados al estudio de diferentes, aunque no lejanos, aspectos de la literatura en lengua española del Siglo de Oro: *Para leer «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1991, libro sin duda esperado, como ha indicado ya Ramón Xirau, y *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, editado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife en 1992. Sin duda conocemos el interés de las investigaciones que ha realizado Sánchez Robayna sobre el Siglo de Oro y en especial sobre el mundo barroco: Sus *Tres estudios sobre Góngora* son ya hoy imprescindibles para el conocimiento del poeta cordobés. No está presente Góngora en estos libros como objeto central de estudio, pero su presencia, a fin de cuentas crucial en la evolución de la lengua poética de nuestro idioma, surge como horizonte insoslayable en las obras poéticas objeto hoy de estudio.

Pero describamos brevemente el contenido de estos libros.

Para leer «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz está constituido por un ajustado y preciso estudio de la significación de una «ilustración inédita del siglo XVII», probablemente redactada en la década última del siglo, del poema central y singularísimo en nuestra lengua de Sor Juana Inés: *Primero sueño, que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora*. La *Ilustración* fue realizada por el contemporáneo de la mexicana, aunque bien lejano del territorio geográfico de aquélla, Pedro Álvarez de Lugo, poeta canario del barroco tardío, estudiante en Alcalá de Henares, que extiende su vida desde 1628 a 1706. Andrés Sánchez Robayna recorre e investiga además diversos aspectos de la obra de un escritor que él mismo reconoce decididamente menor. Destaca, no obstante, la importancia de la existencia de un «comento» único y contemporáneo de Sor Juana. Subraya cómo el escritor canario recoge la invitación realizada desde la publicación en Sevilla del *Segundo tomo de las Obras...* (1692) por el censor Juan Navarro Vélez, quien llamó a «Ingenio bien despierto que hubiere de descifrarle» para que «con la luz de unos comentarios se vea ilustrado». El libro recoge, tras el estudio inicial, la «ilustración» de Pedro Álvarez de Lugo. El «comento» se centra en los 233 primeros versos de *Primero sueño*, de los 975 de que consta. La ceguera y la vejez (era ya septuagenario Pedro Álvarez de Lugo) no le permitieron seguir desentrañando «las tinieblas más obscuras con que quiso soror Juana Inés de la Cruz dar a conocer a todos la claridad de su ingenio». Pedro Álvarez de Lugo, aun a pesar de no concluir su comentario —redactó 112 folios—, muestra todos los fuegos de erudición bien propios de la exégesis seiscientista. Tres estudios concluyen el libro: «Algo más sobre Góngora y Sor Juana», «La Reina filósofa», un sugestivo ensayo en el que explora la analogía entre *Primero sueño* y el pastel titulado *La Reina filósofa* del pintor Ronald B. Kitaj, y «Visión, conocimiento, símbolo», donde muestra la distancia y la particular disyuntiva entre visión y conocimiento en la mexicana.

Estudios sobre Cairasco de Figueroa incluye diferentes estudios sobre la obra del poeta canario, desde diversas perspectivas. «Garcilaso y Cairasco», «Notas sobre la lengua poética de Cairasco», «Cairasco de Figueroa y el mito de la Selva de Doramas» y «Algo más sobre los esdrújulos (con una canción inédita de Cairasco)», texto éste pu-

blicado en estas mismas páginas (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 502, abril de 1992), son los artículos que se revelan como una aproximación a la obra de un poeta que alcanza una importante difusión en las últimas décadas del siglo XVI y que no ignoraron figuras como Cervantes, Lope o Luis de Góngora. Poeta también menor, como reconoce Sánchez Robayna, su obra sin embargo ofrece numerosas vías para el conocimiento de lo que acontece en el momento de la literatura española en que el *furor* poético avanza hacia el intelectualismo y la desmesura barrocos.

Los libros revelan en cierto modo los dos paréntesis que abren y concluyen el período barroco. En ambos la obra de Góngora aparece ciertamente como horizonte: un después para el esfuerzo cultista de Cairasco y una matriz germinadora para la obra de la poetisa mexicana. Sánchez Robayna, conocedor de los entresijos de la construcción de la lengua literaria de los siglos XVI y XVII, ofrece al lector numerosos caminos de indagación crítica, aportando reflexiones muy oportunas sobre esa precisa evolución. A pesar de la diversa significación de los libros, pues no se oculta el primerísimo lugar de la poesía de Sor Juana en la lengua española y el papel importante, si bien muy circunscrito a la historia de la literatura del Siglo de Oro, de Cairasco de Figueroa, los dos libros se mueven en aquel preciso marco que todo conocedor de esta época considera absolutamente central: la compleja relación que se establece, desde el manierismo, entre *imitatio* e *inventio*. Tal dialéctica constituye además la base misma de la apertura y la libertad del lenguaje poético barroco. Sigamos este camino en la lectura de *Estudios sobre Cairasco de Figueroa* y *Para leer «Primero sueño»*...

Como ha indicado José Antonio Maravall partiendo de la literatura latina, en los siglos XVI y XVII se avanza de forma considerable en la relación de los *modernos* con sus propios modelos clásicos. El tópico de los enanos a hombros de gigante resume con gran precisión el sentido de la actividad en los diversos órdenes de la cultura de los siglos áureos. Treparse sobre los hombros de los clásicos, imitarlos, supone ya, como muestra, el mismo éxito del tópico, un ver más allá: un avance, una privilegiada mirada desde el presente. La literatura clásica, fundamentalmente la latina, junto a la tradición petrarquista y neoplatónica extraordinariamente dinámicas en las ciudades italianas, muestran el horizonte de tal actitud: desde los tiempos de Garcilaso a los de Góngora, el deseo de constituir una lengua literaria equivalente a la latina e italiana, comporta un ineludible compromiso. La *imitatio*, simple o compuesta —tal y como se discute en el Quinientos—, es la base germinadora de una lengua poética y literaria nueva.

Cairasco de Figueroa entra en la escena literaria del Renacimiento cuando han transcurrido casi treinta años desde que Carlos Amorós edita *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*... (1543), esto es, en el momento en que los humanistas españoles habían recibido numerosos préstamos de metros, géneros y toda la tradición imaginaria del petrarquismo; en el momento, en fin, en que Fray Luis construye sus odas sobre la base de la lira garcilasiana y el fondo retórico horaciano, y Fernando de Herrera trata de perfeccionar las arquitecturas poéticas transmitidas por Garcilaso. En suma, en los años en que la obra de Garcilaso se vuelve un modelo clásico en lengua española. Cairasco de Figueroa despliega su actividad desde 1570 hasta 1610 y participa, sobre todo, a pesar de su condición religiosa —era canónigo de la catedral— de las inquietudes intelectuales y poéticas más profanas del mundo sevillano. No en vano, por mencionar sólo un caso citado por Sánchez Robayna, por su Academia del Jardín de Las Palmas de Gran Canaria pasa Juan de la Cueva. Los avatares de la extensa obra de Cairasco, aun en sus excesos, constituyen un claro signo de la evolución del lenguaje poético y ella resulta extremadamente iluminadora para observar la crucial disyunción entre *imitatio* e *inventio* en los últimos decenios del siglo XVI.

Andrés Sánchez Robayna muestra en «Garcilaso y Cairasco» numerosos ejemplos de la asimilación —*imitatio* a veces, claro *rifacimento* otras— de Garcilaso en la obra del poeta canario. Versos completos, imitaciones o contrahechuras a lo divino aparecen con frecuencia en su extensa obra. Garcilaso, como muestra el autor, tras pasar por la importante repercusión de su obra, inunda de una peculiar forma la poesía áurea española en la época del escritor canario:

> A partir de cierto momento —especialmente desde mediados del XVI—, la poética de Garcilaso alcanza no sólo el valor de un «arquetipo» textual, sino también el de un arquetipo de situaciones y estados líricos. Se llegaba de este modo (pero por vía distinta

a la ya conocida por la poesía popular) a una parcial, pero peculiarísima realización histórica del ideal de la «poesía colectiva» más tarde reclamada [...] Algo de esa aspiración se había cumplido en la poesía española de los siglos XVI y XVII. Bartolomé Cairasco de Figueroa no fue el poeta que menos contribuyó a ello.

El autor del *Templo militante* contribuye de igual manera a entreabrir la brecha de la *imitatio* para avanzar hacia la plena *inventio* barroca. Su actitud ante el pasado y el compromiso con su lengua lo sitúan, aun cuando su significación es bien diferente, en una posición no alejada de Fernando de Herrera. Si el poeta sevillano al hablar de la *imitatio* y de los «antiguos» en las *Anotaciones* se interroga sobre «¿quién es tan descuidado i perezoso que sólo se entregue a una simple imitación?» y afirma que no está el castellano «en su última perfección» —pues aún ha de buscarse «más ornato de alocución i variedad»—, no otra cosa Cairasco de Figueroa. Sánchez Robayna publica por primera vez estas ilustrativas palabras del canónigo canario:

No he visto esta composición de versos [el verso esdrújulo] en la lengua castellana con consonancias, hasta que salieron a la luz algunas canciones mías, que el deseo de honrar mi lengua me puso atreuimiento de admitir en ella el nombre de ellos, y fue justo que, ygualándose ya la lengua castellana con las mejores del mundo, no le faltase la que a otras sobra.

El esfuerzo por dotar de nuevos géneros y posibilidades expresivas a la lengua castellana está sin duda presente en Cairasco de Figueroa. Pero acaso, como muestran «Notas sobre la lengua poética de Cairasco» y «Algo más sobre el esdrújulo», la mayor significación de esta obra se encuentra precisamente aquí. El autor de *Esdrujúlea* y *Templo militante* extrae del marco de la novela pastoril —Montemayor o Gil Polo— el verso esdrújulo para trasladarlo a la canción de raíz petrarquista y a otras formas poéticas. La repercusión de este hecho es sabido: su huella se advierte en la conocida canción de 1580, «Suene la trompa bélica», escrita por Góngora para la traducción de *Os Lusíadas*. Pero, sobre todo, lo que viene a significar la aplicación sistemática, y excesiva, de este tipo de verso, es una clara aceleración de la vocación cultista del barroco. En efecto, el esdrújulo conduce, por su misma condición, al territorio del cultismo léxico, hecho esencial en la creación verbal del barroco. Ciertamente, son muchas más las aportaciones que este libro de Sánchez Robayna propone, desde los análisis de las estancias de Cairasco, sus bimembraciones o correlaciones, y el repetido «infame turba», claros antecedentes del lenguaje gongorino, a la frecuente utilización de versos enteros del italiano. Ciertamente, la época de la desmesura y de la afirmación de los *modernos* sobre el pasado clásico está aquí claramente anunciada.

Pero si la lengua poética de Cairasco actúa sólo como estímulo en el avance hacia la renovación poética realizada por Góngora, en el otro extremo de la temporalidad del barroco —y de Góngora— se encuentra Sor Juana Inés de la Cruz, igualmente cultista y no en menor medida pendiente de la *imitatio* y del deber de alejarse de sus precursores a través de la *inventio*.

Dijimos antes, recordando las investigaciones de José Antonio Maravall: treparse sobre los hombros de los clásicos, imitarlos, supone ya como muestra el mismo éxito del tópico, un ver más allá: un avance, una privilegiada mirada desde el presente. Ciertamente, la *Ilustración* de Pedro Álvarez de Lugo nos ofrece, por su misma publicación, algunos datos más sobre la sintética formulación del tópico y sobre el sentido mismo de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. La *Ilustración*, como todo «comento» del Siglo de Oro, se abisma en una incesante búsqueda de fuentes, a veces realmente conocidas y utilizadas por la autora, otras sólo enunciadas tanto para mostrar el grado de conciencia de la propia tradición como los propios saberes del exégeta. En uno u otro caso revela el texto de Álvarez de Lugo un capítulo más de la historia del «comento» de poetas de lengua española. Nos ofrece, por ejemplo, reflexiones que tienen que ver con el sentido mismo de la lectura de los comentaristas:

No se mide bien con pasos de discurso acelerado lo que cuesta sudores al discurso. Y así, lector, que habrás visto hasta aquí muy aprisa lo que muy de espacio hizo soror Juana (y con maduro juicio), vuélvelo a ver muy de espacio, vuélvelo a ver a trechos, por que más bien lo recibas. Con perezosos pasos de discurso muy mirado, muy atento y muy Argos (por que no se te escapen polegadas de sílabas), lo repasa, lo remira, lo atiende y lo revee vigilante.

Pero sobre todo nos ofrece un importante cambio en la sensibilidad barroca en torno al sentido mismo de los clásicos: los que se suben a hombros de gigante pasan a ocupar un privilegiado lugar. Los clásicos se instalan ya en el presente. Sor Juana Inés de la Cruz, de forma inmediata a la publicación en Sevilla del segundo tomo de las *Obras*, despierta el «comento». La crítica —y sin

duda la más rigurosa de la época fue el «comento»— se hace contemporánea de la creación. Si la obra de Garcilaso, publicada en 1543, es ilustrada por el Brocense en 1577 y por Herrera en 1580 —treinta años después—, y si los poemas mayores de Góngora, conocidos desde 1613, reciben la atención de Pellicer y Salcedo Coronel en 1629 y 1630 —algo más de quince años—, el *Primero sueño* de Sor Juana, escrito aproximadamente en 1685 y publicado en 1692, coloca casi de inmediato en la tarea del «comento» a Álvarez de Lugo.

Pero como vamos señalando, el comentario seiscientista de Álvarez de Lugo supone también una visión del presente de *Primero sueño.* La vuelta a los comentaristas, tal y como reza el conocido artículo de Alfonso Reyes, supone también aquí una privilegiada forma de entender el poema. Algunos datos han llamado ya la atención. Ramón Xirau se ha referido al especial interés de una fuente de orden científico, *De caelo et mundo* de Titelmanus, y a la corrección realizada por el comentarista de «dora» por «adora» en el verso «Desde la que el Danubio undoso dora». Otros aspectos son indicados por Andrés Sánchez Robayna. De especial relevancia es asimismo una de las reflexiones enunciadas en «Algo más sobre Góngora y Sor Juana» que tiene como objeto la discusión, a partir del mismo «comento», de la *imitatio* en el gran poema de la mexicana.

Es conocido el debate entre quienes han opinado sobre la relación entre el poema de Sor Juana y el lenguaje gongorino. A la luz de la *Ilustración,* aun cuando sus posiciones se sitúan junto a Ramón Xirau y Octavio Paz al considerar la radical distancia del poema filosófico de la experiencia gongorina de los sentidos y del lenguaje, Sánchez Robayna retoma el pertinente concepto de *imitatio* para plantear la cuestión desde la perspectiva misma de la contemporaneidad de *Primero sueño.* Recuerda así, entre otros datos, varios testimonios de la época. Señala cómo en 1692 el censor Navarro Vélez nada indica sobre la presencia gongorina a pesar del significativo título de *Primero sueño, que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora.* Comprueba que a lo largo de los 112 folios de la *Ilustración,* Álvarez de Lugo sólo menciona al autor de *Soledades* en cuatro ocasiones y destaca que tal *absentia* de Góngora apunta hacia la cuestión de la *imitatio* —sugerida por el título: ese *primero,* ese *imitando a Góngora*— desde una frontera que no conduce hacia los signos más evidentes del gongorismo de la mexicana, cultismos o hipérbaton, sino a la misma matriz del esfuerzo poético de Góngora en nuestra lengua. En efecto, el autor de *Soledades* pretendió alcanzar de la lengua castellana, según las conocidas palabras, «la perfección y alteza de la latina» y en ello no tuvo menor importancia la construcción abierta y desmesurada de sus silvas. La *imitatio* en *Primero sueño* encuentra todo su sentido aquí: la silva métrica gongorina se incrustó en el Seiscientos como un *género* que entreabrió enseguida nuevas posibilidades. La exposición de doctrinas filosóficas fue una de ellas y la que sin duda siguió la autora de *Primero sueño.* Andrés Sánchez Robayna, amparándose en otros documentos —entre ellos las palabras del padre Calleja en 1700—, subraya de este modo que «*Primero sueño* es el más alto ejemplo de este género inaugurado por Góngora, y es también, con el *Paraíso cerrado...* de Soto de Rojas, tal vez el texto que, en su proximidad a la lengua del cordobés, mejor expresa hasta qué punto las *Soledades* fueron una escritura seminal que abría nuevos caminos y nuevas posibilidades para la poesía lírica». Pero al mismo tiempo, al subrayar la extremada singularidad de *Primero sueño* en nuestra lengua, destaca que tal perspectiva crítica sólo es posible en la medida en que Sor Juana influye de manera decisiva en la lectura de las *Soledades.* En suma, en la medida en que Sor Juana subvirtió, a través de la *imitatio,* a su precursor para situar a su lengua, digámoslo con Herrera, «en su última perfección» con «más ornato de alocución i variedad».

Concluyamos. Los dos libros de Andrés Sánchez Robayna contribuyen con rigor al conocimiento de las dos fronteras del tiempo barroco, en su estadio inicial —Cairasco— y en su monumento final: el instante en que la poesía se abisma con *Primero sueño* en el viaje, extraordinariamente moderno, del conocimiento.

Nilo Palenzuela

La historia de los que se fueron

Durante más de cinco siglos la emigración llevó a América a unos cuantos millones de españoles. Este fenómeno tan presente en la historia de este país es la expresión del desarraigo, la pobreza y el destierro. Los conquistadores que perseguían la fama tan esquiva en su tierra, se embarcaron rumbo a América; los jesuitas, expulsados en 1767, se refugiaron en Italia; los liberales perseguidos en 1823 por Fernando VII, en Inglaterra. Los republicanos protagonistas de levantamientos militares, que huyeron de Primo de Rivera y los que más tarde huyeron de Franco, buscaron la solidaridad de las antiguas colonias.

Esta *Historia General de la Emigración Española a Iberoamérica* * publicada por Historia 16, con la colaboración de la Dirección General de Migraciones del Ministerio de Trabajo, el Quinto Centenario y la Fundación Centro Español de Estudios de América Latina, explica las circunstancias en que se produjo la emigración, desde 1492 hasta nuestros días, así como sus implicaciones económicas y sociales en la Península. Del mismo modo, analiza el proceso de integración de los emigrantes en los países de destino.

Se trata de una ambiciosa obra de dos tomos en la que colaboran treinta y tres autores. La primera se refiere a la emigración a ultramar desde 1500 hasta 1800. La segunda analiza el aluvión migratorio entre 1800 y 1930, motivado por razones políticas o económicas e influido por el mayor o menor grado de desarrollo de los diferentes países iberoamericanos. La tercera se ocupa del exilio ocasionado por la Guerra Civil española. La cuarta analiza diferentes tipos de emigración: reglamentaria, asistida o cualificada, así como las condiciones económicas y políticas de los países receptores y los mecanismos de inserción de los emigrantes. La quinta —el segundo tomo— aborda el tema de la emigración a través de sus diferentes regiones.

No es una tarea fácil reconstruir cinco siglos de historia con datos estadísticos no siempre precisos. En el período colonial, por ejemplo, el lugar de origen de los emigrantes es difícil de determinar, pues quien aspiraba a emigrar debía trasladarse hasta Sevilla o Cádiz, donde residía un buen tiempo, a la espera de la aprobación de su solicitud. La ambigüedad entre «vecino de...» y «natural de» permitió que muchos registraran su lugar de residencia como lugar de origen, lo cual hace menos fiables las estadísticas.

Pero la orientación de algunos capítulos como el de Joaquín Giró, Carlos Zubillaga, Valdomero Estrada o Alejandro Vázquez y Fernando García de Cortázar trasciende las estadísticas para ofrecernos una versión más matizada de los hechos.

A la conquista de un Nuevo Mundo

Según Sánchez Albornoz, en el siglo XVI emigraron a América cerca de 250.000 españoles, en su mayoría extremeños y andaluces. Richard Koneztki afirma que 300.000. El incentivo que empujaba a estas gentes, según Encarnación Lemus y Rosario Márquez, fueron las conquistas de México y Perú y la del resto de los territorios que ofrecían al conquistador botín y fama; así como el reparto de encomiendas y, en el caso de los religiosos, la predicación del evangelio. El emigrante también se vio motivado por la propaganda y reclutamiento de colonos y por las maravillas a que hacían referencia familiares o amigos que se habían embarcado.

La emigración pasó primero por una etapa fundacional que se materializó en la conquista y el dominio de los territorios y de sus habitantes. Con ese fin se trasladaron al Nuevo Mundo las estructuras peninsulares y

* Historia de la emigración española a Iberoamérica, *Madrid, Historia 16, 1992, 2 tomos.*

se estableció una legislación jurídica y política que aseguraba el mantenimiento de la nueva sociedad. Muchos de los que se marcharon con la idea de regresar, fueron creando lazos e intereses en las tierras recién descubiertas, hasta formar una sociedad autónoma que acabó independizándose de la metrópoli.

Lo que constatamos a lo largo de este trabajo es que no hay historia de América sin España ni historia de España sin América. Los españoles, nos dicen las autoras de este capítulo, «al trasladarse a las colonias estaban realizando historia de América y, del mismo modo, América estaba mediatizando y matizando el porvenir de un núcleo social español formado por los emigrantes. El trasvase común de experiencias económicas, sociales, políticas y culturales no puede verse mejor reflejado que en esta emigración de hombres» (pág. 70).

Ya en el siglo XVII el español encuentra en el Nuevo Mundo una sociedad estratificada de acuerdo al color de la piel. El blanco se siente superior aunque sea más pobre y, si es hidalgo, está exento del pago de los impuestos. La mayoría de las veces el emigrante establecía una red de vínculos familiares con los cuales creaba una especie de clientela en el ejercicio del poder, vicio que tantas secuelas ha dejado en la sociedad americana.

Huyendo de la miseria

La emigración en el siglo XIX es una válvula de escape para muchos españoles desheredados. Está ligada a los conflictos que crea el proceso de industrialización en Europa. Gran Bretaña, que domina la economía mundial, adolece de desniveles entre producción y capacidad de consumo. Asimismo hay un incremento de la población mundial, lo cual ocasiona un éxodo de gentes en busca de mejores condiciones de existencia. Esto es posible además —afirma Alejandro Vázquez— gracias al desarrollo de los transportes y la reducción en el precio de los pasajes.

El destino de gran parte de los españoles es Argentina, São Paulo, México y Cuba. En su mayoría son gallegos y asturianos que proceden de las zonas rurales o de las capas más bajas del mundo urbano. Se trata de una emigración asistida: viaje gratuito hasta las plantaciones de café, en Brasil, o exención de servicio militar. También hay en esta época una emigración política, pero minoritaria.

A lo largo del siglo XIX, en la Península se vivía un permanente malestar entre la población y sus dirigentes. La elite de la Restauración no fue capaz de llevar a cabo transformaciones políticas y reformas sociales, de desarticular el caciquismo, ni de atender a las reivindicaciones de los obreros. Esto aumentó las diferencias sociales y empobreció aún más a la clase trabajadora.

Por el contrario, en las últimas décadas del siglo pasado, América Latina, especialmente Argentina, pasaba por un momento de expansión económica. Aunque dependiendo de Inglaterra, se convertía en un proveedor importante de materias primas, un lugar atractivo para las inversiones extranjeras. Exportaba en abundancia ganado y productos agrícolas para satisfacer la demanda europea. La elite política latinoamericana, que había adquirido una educación europea, aspiraba a implantar el mismo modelo de sociedad. Para tal fin se llamaron especialistas, científicos, asesores y creadores pioneros de centros educativos. Argentina, por ejemplo, adoptó una postura que favorecía la emigración española.

A América Latina llegaron, entre 1880 y 1930, según el Instituto Geográfico Estadístico (IGE), 3.685.932 españoles, gallegos —en su mayoría—, asturianos, catalanes y castellano-leoneses. Más de la mitad eran agricultores, el resto se dedicaba al comercio, el transporte, la industria o ejercía profesiones liberales. Los países de destino eran, en primer lugar, Argentina, luego Cuba, seguidos de Brasil y Uruguay.

Los españoles manejaron diferentes sectores del comercio. En Montevideo el negocio de colchoneros, panadería, barraca y hostelería era básicamente de gallegos. En México, entre 1882 y 1911, los españoles constituían el grupo extranjero más influyente en el país. Eran un círculo cerrado de comerciantes dedicado a la fabricación de tela de algodón, lanas, tabaco, cerillas, tejas y camas de hierro. A Chile llegaron ferreteros asturianos. En Cuba, en 1936, como afirma Consuelo Naranjo, los españoles tenían 43.000 negocios, textiles, en su mayoría, bodegas, fondas y cafés. De esta clase de aldeanos trabajadores y ahorradores procede el indiano que en-

vía dinero a sus parientes españoles pobres y que, convertido en mito, silenció la triste historia de los repatriados, que fueron muchos.

Bienvenidos sean

Los diplomáticos de países latinoamericanos, interesados en captar emigrantes españoles, hicieron propaganda a favor de la emigración y crearon centros para regularla. Muchas veces se recurrió a los párrocos de los pueblos. Surgió así una especie de ganchos o arregladores, vinculados a las empresas transportadoras, que hicieron su agosto llevando a las gentes. Hubo muchos que fomentaron la emigración clandestina. Pero el salto al país de destino era más fácil si existían vínculos familiares o contactos personales, los cuales dieron lugar a lo que se denomina cadenas migratorias. Los gobiernos que tanta propaganda hicieron para captar emigrantes, no siempre les daban las facilidades prometidas. Quienes los acogieron de manera eficaz fueron sus propios paisanos.

Persiguiendo la utopía libertaria

Al lado de comerciantes y artesanos también se embarcaron dirigentes obreros sindicales, «internacionalistas», bakunistas comprometidos con los movimientos insurreccionales de la primera república, anarquistas contrarios a la restauración y federales pimargallianos. Conocer su número, afirma Antonio Bernal, es muy difícil, pues casi siempre viajaron de forma clandestina. La única vía para estudiar este fenómeno es la recuperación biográfica de los protagonistas.

El sindicalista español emigrado a América Latina quería materializar su utopía ácrata y libertaria. El libro de López Arango y Abad de Santillán, *El anarquismo en el movimiento obrero,* publicado en 1925, trata ampliamente el caso de Argentina, que es el más conocido. Los dos autores eran dirigentes sindicales en la capital argentina.

Asimismo emigraron a América prófugos que escapaban del servicio militar obligatorio, especialmente durante la guerra de Marruecos; radicales de la oposición política a la restauración de Cánovas y trabajadores expuestos a la represión del Estado, por sus ideas o actuaciones reivindicativas. A diferencia de los obreros, los republicanos en su mayoría pertenecían a la pequeña y mediana burguesía. Al llegar a América contribuyeron a la creación de partidos políticos de corte democrático liberal, las reformas del sistema educativo y la promoción del campo editorial.

Huyendo de la dictadura

El exilio político empujó hacia Latinoamérica, según las estadísticas, más de 30.000 personas; entre 1939-48 tiene otras características. Se trata del éxodo ocasionado por la Guerra Civil. En este caso, el traslado de los perseguidos por los nacionales se hizo de manera organizada y con la colaboración del Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles. Los exiliados pudieron llegar a su destino, generalmente, a través de Francia.

La actitud de los países latinoamericanos frente a los nacionales y los republicanos es diversa y entra en el juego de los intereses internacionales, afirma Julio Aróstegui. En Perú, Benavides tiene muchos puntos de contacto con Franco y no colabora con la oposición. El dictador Trujillo, de República Dominicana, quiere mejorar su imagen y abre la puerta a los republicanos, en tanto que la actitud de Venezuela es recelosa con éstos. Será después de 1940 cuando este país incentivará la emigración, especialmente de los vascos. Sin embargo, la acogida que México brindó a los republicanos, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, es un caso excepcional. En Argentina fueron los compatriotas quienes se apresuraron a enviar una generosa ayuda económica, facilitando, además, su llegada, a pesar de la resistencia de los sectores más conservadores de la colonia. También en Colombia, la política liberal del presidente Eduardo Santos prestó toda su colaboración a los republicanos, a pesar de la oposición conservadora y de la Iglesia.

De nuevo a probar suerte

Después de la Segunda Guerra Mundial el panorama internacional cambia. Desde entonces, hasta la Declaración de Guadalajara, las razones de la emigración a La-

tinoamérica, así como la condición de los emigrantes, sufre algunas modificaciones. Entre 1947 y 1956 muchos países pasan a una emigración reglamentaria y asistida, con el fin de contratar personal cualificado. Argentina sigue siendo el país preferido. No obstante, Venezuela, con el *boom* del petróleo, se configura como una opción atractiva, especialmente para los canarios, del sector de la pesca, la agricultura y el comercio.

A lo largo de los 50 la situación económica y política de América Latina se deteriora. Con la recuperación económica de Europa, empezaron a cambiar las circunstancias favorables del comercio exterior. La explosión demográfica que sufre América Latina repercute en los órdenes de la vida económica y hay una mayor dependencia de Estados Unidos, lo cual ocasiona el surgimiento de grupos guerrilleros y de formaciones políticas de izquierda. Estas circunstancias modifican los flujos migratorios, tanto que, hacia 1976, las razones de la emigración española a América son radicalmente opuestas. En España se establece la democracia, tras la muerte de Franco, instaurándose una política de cooperación con Latinoamérica. Cooperantes, religiosos o voluntarios, miembros de organizaciones no gubernamentales llegan a los distintos países para colaborar en proyectos de diversa índole.

Esta *Historia de la Emigración Española* nos demuestra que durante quinientos años se han mantenido vivos los lazos entre la Península y sus antiguas colonias, perpetuando con ello una relación de atracción y rechazo mutuos cuya historia sigue escribiéndose, pero a la inversa.

Consuelo Triviño Anzola



Los debates teatrales de Pérez Minik

Domingo Pérez Minik (Santa Cruz de Tenerife, 1903-1989) era un agitador de mucho cuidado. Siempre lo fue. Incluso cuando escribía aquellas crónicas deportivas no exentas de apasionamiento de sus inicios como periodista en la *Gaceta de Tenerife*. Un agitador, un provocador, un revoltoso de la cultura. Porque Pérez Minik nunca cesó de interrogar y de interrogarse por cuanto le rodeaba. Porque se atrevía a plantear en voz alta, críticamente, sus incertidumbres y sus certezas. Porque no aceptaba los lugares comunes, ni la rutina ni la molicie de pensamiento. Porque no temía discrepar y no se hacía cómplice de silencios acomodaticios. Domingo Pérez Minik fue un agitador de mucho cuidado porque nunca renunció a inquietar las conciencias culturales y nunca tuvo reparos en agrietar más de una convención establecida. La curiosidad inagotable que lo caracterizaba no resultaba ajena a esa actitud suya. Una curiosidad intelectual que devino en interés —y militancia— por las vanguardias. Ahí está para recordárnoslo el ejemplo de su papel fundamental en *Gaceta de Arte* (1932-1936), la publicación canaria que se convirtió en una de las más destacadas y significativas de la vanguardia europea y bajo cuyos auspicios —como sabemos— se celebró en Santa Cruz de Tenerife, en 1935, la I.ª Exposición Surrealista en España, con la presencia de André Breton y Benjamin Péret. (Y ahí está también, para completar la talla

de la figura de Pérez Minik, su compromiso político, la dimensión ética de su pensamiento: alineado con la legalidad republicana, combatiente tenaz contra la dictadura, acérrimo defensor de las libertades democráticas. Tan públicamente notoria y activa era su beligerancia que incluso en cierta ocasión —la anécdota es conocida— tuvo que pasar por las dependencias policiales del franquismo tras una conferencia en la que elogió encendidamente la libertad... en el teatro de Lope de Vega.)

El teatro siempre ha sido un buen medio no sólo para conocer la temperatura cultural y la calidad moral de una sociedad; también ha servido —y sirve— para agitar las conciencias. Y hacia el teatro se orientó muy tempranamente Pérez Minik, participando con ilusión y entusiasmo como actor y como director vocacional en aquellas representaciones del Círculo de Bellas Artes tinerfeño de los años 20 en donde coincidían, entre otros, Westerdahl, García Cabrera, Julio y José María de la Rosa, Pedro Ramírez Vizcaya... nombres todos ellos que habrían de figurar en la nómina de los adelantados de la cultura insular. Aquellas representaciones —¡cómo no!— estaban volcadas hacia las producciones más innovadoras e interesantes del momento: del *Old Spain* de Azorín a la *Mariana Pineda* de Lorca, pasando por *Cándida* de Bernard Shaw. Después de aquellas incursiones de juventud, Domingo Pérez Minik seguiría siempre atento a lo que sucedía tanto en los escenarios españoles como en los del resto del mundo. Buena parte de su producción crítica —acumulada en una ingente cantidad de ensayos y artículos editados en una variedad múltiple de publicaciones— gira, precisamente, en torno al teatro, sin que quede al margen de su análisis su repercusión social y política. Y es que para Pérez Minik no era posible reflexionar «asépticamente» sobre el hecho teatral. En su valoración contaba de forma decisiva la trascendencia que el fenómeno dramático era capaz de proyectar en el seno de la sociedad. No podía ser de otra manera.

Con esa voluntad crítica tan suya de agitador de la cultura, Domingo Pérez Minik publicó el año 1953, en Goya Ediciones, en Santa Cruz de Tenerife, *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, un libro que con el transcurso del tiempo se habría de convertir en referencia obligada en cualquier reflexión rigurosa sobre nuestro teatro moderno. Alfonso Sastre —precisamente en un artículo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero de 1954— saludaba la aparición del libro de Pérez Minik diciendo que era: «por fin, un libro serio sobre el teatro español contemporáneo y sus problemas. Es decir, un libro que necesitábamos». Y añadía Sastre que el volumen «se hace imprescindible para todo posterior estudio del teatro español, que Pérez Minik nos presenta en sus relaciones y comunicaciones con el teatro europeo». Agotada su edición, el libro se había vuelto inencontrable desde hacía varios años. Por eso, con acertado y oportuno criterio, el volumen ha sido reeditado ahora por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, inaugurando la Serie Ensayos de la Colección Ángel Guimerá de teatro. El mismo Alfonso Sastre es el autor del prólogo a esta reedición y, en él, reitera sus elogios de entonces. También mantiene las observaciones críticas que le hacía, singularmente las referidas a la sobrevaloración de Jacinto Grau, la falta de una mayor atención al teatro cómico y Jardiel, y la disparidad de gustos con respecto al teatro de Unamuno o a la severidad para con el de Alberti. Pero, pese a estos y otros reparos que podrían hacérsele, *Debates sobre el teatro español contemporáneo* sigue siendo un libro de fundamental importancia. Y no sólo por su carácter de adelantado e inaugurador de territorios críticos inéditos hasta ese momento.

Lo es, entre otras calidades, porque permanece el atrevimiento de su actitud provocadora. En primer lugar señalando ya no sólo un distanciamiento sino una «enemistad entre el espectador español y el poeta dramático que lo llamaba con urgencia para que llenase las salas de los teatros vacíos». Y, a partir de ahí, Pérez Minik procede a apuntar con desfachatez los males de la molicie del teatro comercial imperante y los hábitos mortecinos de la escena española. Todo el libro es una reflexión «contra» algo. Pero estar en contra de una determinada situación supone siempre apostar por otra opción o, al menos, contraponerlas para que surja la confrontación y, con ella, el debate. Tal es el espíritu que recorre los ensayos reunidos en el volumen en donde se revisa el teatro español contemporáneo —con especial incidencia en autores como Galdós, Benavente, Valle Inclán, Azorín, Grau, Casona o García Lorca— relacionándolo con las últimas corrientes del teatro europeo y buscando las vías de entendimiento entre ambos. Pérez Minik indicaba así la necesidad de asumir los movimientos de renovación de la escena iniciados después de la Segunda Guerra Mundial

y que proponían —titubeante y contradictoriamente a veces— el nacimiento de un nuevo teatro alejado de los cánones de la comercialidad y preocupado por reflejar la complejidad de la condición humana en sus diferentes dimensiones, tanto íntimas como en relación con sus semejantes, el poder o la historia. Aún más allá de la información estricta que nutre las páginas del libro, hay en él una «filosofía de la historia» —por decirlo en palabras de Alfonso Sastre— que implica «la convicción de que hay una historia y de que, en consecuencia, tratamos de llegar a alguna parte».

El lado más siniestro del devenir de nuestra historia hizo que Pérez Minik acabara los ensayos de su libro «sobre la alta y honda cresta de 1936, año de la guerra española». Un «Epílogo 1952», redactado en ese año, cierra el volumen. Y lo clausura con una mirada crítica a las páginas que lo anteceden y ofreciendo al mismo tiempo unos apuntes, unas líneas directrices de la escena española que intenta desarrollarse en esos años. En ese «Epílogo» el propio autor se cuestiona la vigencia en la sociedad y en el teatro surgido tras la guerra de muchos de los planteamientos expuestos en su estudio crítico. Sólo Valle Inclán y Lorca aparecen como figuras aún capaces de influir decisiva y profundamente en el teatro de después de la posguerra, en el que Buero Vallejo se perfila como destacado representante. Quedaron así, con la guerra civil, truncados los *Debates...*, como tantas otras cosas. Años más tarde, en 1961, Domingo Pérez Minik daría a la imprenta en Madrid, en la editorial Guadarrama, su *Teatro europeo contemporáneo* que venía a ser una continuación amplia y generosa de su mantenido afán por relacionar los teatros español y europeo. El libro, al transcurrir del tiempo, también se ha convertido en una suerte de objeto secreto de difícil localización. El anuncio de su inmediata recuperación en la misma Serie Ensayos de la Colección Ángel Guimerá de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, además de un tercer volumen que, con el título de *Se trata del teatro,* recopila diversos escritos teatrales: ensayos, artículos, conferencias, prólogos... de Pérez Minik aún no recogidos en libro, es una feliz noticia. No sólo por lo que supone para la mejor comprensión y análisis de la historia reciente de nuestra escena, sino porque nos permitirá, al igual que los *Debates...*, completar, en cuanto al teatro se refiere, la imagen irrepetible, lúcida y comprometida, de ese agitador, revoltoso y provocador de la cultura, que, pese a todo, siempre fue Domingo Pérez Minik.

Sabas Martín

Antonio Porchia: el puente de la disponibilidad

La atención a las obras de arte siempre ha ido acompañada por el interés de la personalidad de los autores que las crearon. El hombre necesita saber quién fue el que compuso *El lago de los cisnes,* cómo vivió el que escribió *El Quijote*, qué entorno humano y social rodeó a Whitman. Diversos y contrapuestos motivos nos incitan a interesarnos por la vida de quien tuvo la capacidad y, a veces, hasta el valor de crear una obra que, incluso en algunos casos, cambió nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos. La crítica ha querido

encontrar —no siempre lo ha logrado— en el rastreo vital de un autor, ciertas claves que le permitieran enfocar zonas oscuras de la obra, párrafos equívocos o comportamientos de orden psíquico poco comunes. Pero si estas pesquisas de la crítica no resultan en sí misma desdeñables, la necesidad de conocer al hombre que está detrás de un nombre rebasa con mucho la mera aclaración erudita. Dando por sentado que ya estamos prevenidos de la ingenuidad de creer que la obra y el hombre no son lo mismo, y de que la vida y la creación tienen distintas formas de ser, persistimos en la preocupación de vincular el objeto artístico con el sujeto humano. En nuestra época ha proliferado hasta la saciedad la publicación de biografías, diarios, epistolarios y memorias. Esta desenfrenada oferta editorial no responde, en muchas ocasiones, a las expectativas del público lector, sino que obedecen al morbo de la moda y a los balances económicos de las editoriales. De ahí, la falta de escrúpulos para publicar textos inéditos que nada aportan al conocimiento humano y artístico de un autor. Sin embargo, otras tantas veces, la publicación de dicho tipo de libros sí está más que justificada por su calidad de elaboración y por el profundo sentido de la demanda. La soledad y el desconcierto del hombre contemporáneo, su sensación de estar escindido de todo y de sí mismo, esa rara impresión de no reconocerse en lo que hace y en lo que piensa, acaso justifique más que nunca la necesidad de saber sobre aquel que, en un poema o en un cuadro, supo abrirle una puerta, lo sacó del desaliento, puso puntos de apoyo a la angustia o le apartó el velo de la banalidad. Otras veces, la necesidad de saber de un autor tiende a vislumbrar las motivaciones humanas de miedo, incertidumbre, desatino que tal o cual obra proyectan en nosotros y que el conocimiento del hombre que la imaginó pudiera ayudarnos a contrarrestar.

Leyendo este libro, compilado por León Benarós[1], quienes conozcan más la obra que la vida de Antonio Porchia, acaso confirmen la sospecha de la inusual e intrínseca correspondencia que se da entre esta obra y la vida de su autor, y quienes no conozcan ni una ni otra, si se acercan a este libro, acaso experimenten un íntimo y esencial sobrecogimiento al constatar dicha coincidencia, esencial hasta tal punto que uno tiene la oscura certidumbre de que, sin ella, esta obra no hubiera podido realizarse. Y, sin embargo, muy pocas obras poéticas como las *Voces* están tan desprovistas de referencias personales y, mucho más, del dato circunstancial. De modo que este libro cubre con creces la falta de información personal y, así, su lectura nos llena de anécdotas, de detalles simpáticos, en fin, de intimidades domésticas. Pero también, yendo más allá de esta sana curiosidad, estas páginas refieren esos momentos de la vida de un hombre que, en verdad, marcan una trayectoria, asientan un carácter y deciden actitudes primordiales ante el mundo. En este hondo territorio vital, encontramos a la pobreza. Todos los que escriben sobre Porchia señalan la sobriedad de su vida, contra la que él jamás se rebeló y ni siquiera intentó aliviar. Descubrimos en este libro, según varios testimonios de personas que lo trataron, que su pobreza no sólo traslucía conformidad o resignación, sino que, sobre todo gracias a ella, el hombre llamado Antonio Porchia pudo estar disponible para los demás y para sí mismo. Así pues, es a través del puente transparente de la disponibilidad por el que la vida y la obra de Antonio Porchia se comunican y se demuestran mutuamente. A partir de aquí, uno comprende la dimensión espiritual que, incluso sus descripciones físicas suscitan. Por ejemplo, la que lleva a cabo Lysandro Z. D. Galtier o este apunte del pintor Líbero Badii: «Porchia fue un ser que no hablaba con sus palabras, sino más con su presencia: daba la sensación de que irradiaba toda una aureola alrededor de su cuerpo». El acuerdo unánime sobre la conducta de Porchia que mantienen los que, en este sentido, escriben aquí, despeja, de algún modo, el sofoco y la atmósfera de cierta incredulidad que uno experimenta al leer la insólita definición sobre este aspecto de la personalidad del argentino que lleva a cabo León Benarós, al hablar de «santidad civil». Así pues, quien abunde en estas páginas no tendrá más remedio que reconocer que está ante una vida y una obra excepcionales por muchas razones. Una de ellas se funda en otra coincidencia total de los textos aquí publicados, y se refiere al hecho de que Antonio Porchia no fue un lector prolífico, es decir, su obra viene dada casi exclusivamente

[1] *León Benarós,* Antonio Porchia, *ed. Hachette, Buenos Aires, 1988. Este libro reúne numerosos textos de diferentes autores, dedicados a la vida y obra de Antonio Porchia, así como una serie de cartas inéditas dirigidas al mismo. El libro se cierra con una breve antología temática de su* Voces.

por la lectura atenta de la existencia[2]. Esto sorprende sobremanera cuando, a pesar de la extraordinaria originalidad de las *Voces*, se descubren importantes afinidades con diversas órbitas poéticas y espirituales. Así, los textos reunidos por Benarós señalan la relación de las *Voces* tanto con Heráclito, Pascal, como con el budismo Zen, la mística y el surrealismo. No resulta extraño, efectivamente, debido a la superabierta realidad que la obra de Porchia crea, que se le atribuyan tan dispares concomitancias y que, además, en general, sean atinadas.

A pesar de que varios críticos han señalado puntos de contacto entre Porchia y el surrealismo, el autor de las *Voces* sale al paso y al respecto declara a Inés Malinow: «No creo estar en el surrealismo, no sé definirme porque no soy nunca yo. Uno es una infinidad de cosas». En primer lugar, tanto los procedimientos imaginativos de las *Voces* como su desarrollo verbal en el texto —me atrevo a apuntar su antidesarrollo— desautorizan, a mi entender, el supuesto acercamiento de las *Voces* a la mecánica inconsciente surrealista. Porchia, efectivamente, descarta de su pensamiento cualquier tipo de construcción lógica, pero de ningún modo deja de lado la dimensión consciente del ser. Porchia somete a tal grado de depuración a la conciencia que estamos, más exactamente, ante un pensamiento imaginante cuyo acierto está en mostrar y no en demostrar. Esta frase de Juan Ramón Jiménez creo que se ajusta, de algún modo, a la dimensión creadora de las *Voces:* «Poesía metafísica, no filosófica». En una carta de Graciela de Sola dirigida a Porchia, aquí publicada, la poeta y ensayista precisa, con exquisito acierto, esa especie de equívoca insistencia por vincular a éste con el movimiento surrealista: «Creo, pues, que sus expresiones pertenecen a una actividad psíquica total, donde no prima el instante ni lo sensorial sino el intelecto, y en ello lo distingo de muchas manifestaciones surrealistas que reniegan de la lucidez, o que la relegan a segundo plano». En segundo lugar, se ha querido ver en la indeleble coherencia de la vida y la obra de Porchia una actitud vital eminentemente surrealista, olvidándose que la necesidad de aproximar la vida al arte o el arte a la vida estaba ya proclamada por el romanticismo más exigente y, antes incluso que este movimiento, dicha necesidad la pusieron en práctica —cosa ésta que me permito dudar que lograsen los surrealistas— diversas experiencias de orden ascético y místico, fundamentalmente las pertenecientes a la órbita del budismo Zen, donde, al respecto, Margarita Durán ilustra, con diversos textos de otros autores, la proximidad de Antonio Porchia a este ámbito espiritual.

En un arriesgado y penetrante texto, Roger Caillois establece la dimensión mística de las *Voces*, realzando, si cabe, su importancia al contrastar la experiencia de Porchia con la de los místicos, basada ésta en doctrinas y dogmas superdefinidos por las iglesias a que tales místicos pertenecen. Caillois cuestiona la autenticidad de dicha experiencia al comprobar que su contenido depende casi exclusivamente, y en éste se sustenta, del cuerpo doctrinario de esta o aquella confesión religiosa. En este sentido, la importancia de las *Voces* para este crítico está en la autenticidad de la vivencia, al no depender de ninguna manera de cualquier dictado o planteamiento ajeno a su individualidad de ser sentiente y pensante. En las *Voces*, según Caillois, «se percibe, con la pureza de su fuerza original, esa actitud absoluta». No obstante, si el sentimiento de formar parte de un todo cósmico une las *Voces* a cierta dimensión mística, dicho sentimiento poco tiene que ver con la idea de plenitud y gozo de la divinidad, médulas ambas del porqué místico, y mucho menos con los llamados trances y sus repercusiones fisiológicas. La mística busca y alcanza la visión unitiva de la divinidad, mientras que las *Voces* no suponen estrictamente una visión, sino que buscan y consiguen hasta lo insospechado abrir la realidad. De ahí que la esperanza y las promesas extraterrenas poco tengan que ver con la radical flexibilidad de las *Voces*. La actitud absoluta a la que alude Caillois tiene su más preciso sentido cuando Roberto Juarroz matiza: «Más que fe o sentimiento de lo sagrado, una mística inserción en el misterio que nos envuelve».

De la realidad del misterio participan, cómo no, la soledad y el desamparo, y el descubrimiento de estas dos perplejidades le permite a Aldo Pellegrini conectar, a través de ambas, la obra de Porchia con el existencialismo. Sin embargo, como apunta el mismo poeta, la separa de este movimiento filosófico y literario el proceso de «des-

[2] *Sería interesante, en este sentido, que se hiciera un estudio lo más detallado posible sobre los libros que Porchia conservaba en su biblioteca y se fijara el tipo de relación, más o menos dinámica, que Porchia mantuvo con ellos.*

personalización total» llevado a cabo en las *Voces*. Dicho proceso nos pone, de nuevo, en los ambiguos umbrales del budismo.

Me interesa mostrar, en este breve e incompleto panorama crítico, la imposibilidad de ubicar con criterio tajante la obra de Porchia, debido sobre todo a la falta de rigidez que la contiene y a su aspiración totalizadora, gracias, paradójicamente, a la implacable síntesis de las *Voces* y a la carga semántica polivalente a que éstas propenden. Quizá, la siguiente manifestación del propio Porchia corrobora y matiza dicha imposibilidad de ubicación: «Uno no está hecho de sí mismo, pero no podría señalar de quién estoy hecho. Nadie está hecho de sí mismo». Este mínimo fragmento, extraído de una conversación mantenida con Daniel Barrios, así como otras pocas ideas de Porchia, salpicadas en este volumen, nos puede dar una idea algo más clara sobre la estrecha relación que hubo entre el pensamiento plasmado en las *Voces* y la manera de decir y de pensar en la convivencia diaria. Hay quien, en este libro, apunta que Porchia hablaba con aforismos, tal vez debido a su exacerbada tendencia al silencio. En pocas obras como la de este autor, el hecho radical de callar resulta tan decisivo a la hora de decir algo. O sea, las palabras aquí significan, en gran medida, gracias a lo que callan. El silencio, por tanto, las hace disponibles y ensancha el ejercicio de la contemplación, a pesar de que, según Caillois, el sentido de las *Voces* «debe menos a la observación que a la imaginación». Todos los que conocieron a fondo a Porchia coinciden en su casi permanente tendencia a la observación, sobre todo de la naturaleza. Creo que la frase de Caillois acaso se acuerde mejor con la idea de contemplación activa. Es decir, en numerosas ocasiones, el pensamiento creador de Porchia no da vueltas sobre el objeto que contempla sino que parte de él. De ahí, la casi absoluta falta de referencias materiales y de imágenes en las *Voces*, hasta el punto de que casi ninguna de ellas refleje la experiencia inmediata que la originó. Por tanto, en la capacidad de recibir la realidad y su amplitud de miras está la manera de crear las *Voces* de Antonio Porchia, las cuales, según él, le eran dadas, como si su método creativo consistiese en saber estar disponible para el momento en que le llegaba una voz. Sin embargo, por muy atractiva que resulte esta explicación, no tiene más remedio que dejar insatisfecho a cualquier lector despierto de esta obra, ya que en la estructura verbal de las *Voces* se percibe con claridad una profunda y consciente elaboración técnica, un indiscutible conocimiento de las posibilidades de cada palabra para poder sacar de ella el máximo de riqueza semántica y, por ende, de experiencia vital. Laura Cerrato, en dos excelentes ensayos[3], nos muestra con rigor, comparando las distintas versiones de una voz, la inconformidad creativa de Porchia y su afán por alcanzar la expresión adecuada. Roberto Juarroz, refiriéndose a la construcción de las *Voces*, desmiente la aparente simplicidad de ésta: «La potente precisión de la profundidad desemboca en una desconcertante alquimia de la exactitud donde no existen ya los sinónimos y donde cada palabra se convierte en ella misma, ligeramente traspuesta, con una leve flexión o un casi imperceptible cambio de situación en la frase». A la idea de contemplación meditativa sí se ajusta, y es más que convincente, la opinión de varios testigos cuando hablan de la forma de trabajar de Porchia. Por ejemplo, su sobrina Nélida Orcinoli Porchia de Niada señala: «Cada voz le llevaba mucho tiempo, como si fuera el resultado de una elaboración muy cuidadosa y muy lenta». Y Aldo Pellegrini, conjugando ambas concepciones creativas, la mediúmnica, podríamos decir, y la de orden técnico, más propia del trabajo artístico, resuelve con inteligencia la cuestión: «Esas *Voces* parecen salirle al encuentro en el camino de una larga interrogación, y se justifica el que Porchia tenga la sensación de no ser él mismo quien las crea sino que aparecen ya formadas como si se las dictaran».

La densidad del trabajo de Caillois, al que ya he aludido, nos descubre una secreta convergencia entre el modo de recibir las *Voces* su propio autor y los lectores. Dicha convergencia acaso se explique si aceptamos el hecho de que, al hablar Porchia de sus poemas, lo hace ya desde la distancia siempre incierta de lector de sí mismo y no de escritor de estos poemas. Porchia, entonces, crearía las *Voces* para vivir en ellas y entregarse, así, a su inacabable revelación. Por consiguiente, las *Voces*, además de tener una intención comunicativa, Por-

[3] *Laura Cerrato, «Las* Voces *de Antonio Porchia: un ejercicio de olvido», en* Doce vueltas a la literatura *(Ensayos), Ed. Botella al mar, Buenos Aires, 1992; y el prefacio a* Voces abandonadas *de Antonio Porchia, Ed. Pre-textos, Valencia, 1992.*

chia, sobre todo, tal vez buscó dar forma y sentido al mundo con ellas. De ahí, su concepción de la poesía al comentar a Daniel Barrios: «La creación es lo que no estaba». La poesía, pues, añade realidad a la realidad y, así, la ensancha. Y es a ese ensanchamiento al que se refiere Caillois cuando habla del modo de recibir las *Voces*. Éstas requieren del lector un «dejarse estar», un «abandono de distintas rigideces o tensiones o estado de alerta de cualquier clase». O sea, más que el simple acto de leerlas, las vivimos en el sentido de que una vez dentro de nosotros se van lentamente descubriendo: las *Voces*, en un primer momento, nos sorprenden y desconciertan, y su sentido es tan abierto que uno tiene la impresión de que resultan inaprehensibles en su totalidad por la inteligencia. De ahí que, para Caillois, las *Voces* constituyan «una metafísica donde hay que adivinar más bien que comprender». Casi no podemos verlas desde fuera, como tampoco podemos ver la vida desde fuera. Las *Voces*, por tanto, no nos definen sino que nos invitan a entrar en su desconcertante transparencia y, a la vez que se van haciendo en nosotros, nos deshacen de todo aquello que creíamos ser. La disponibilidad intensa de Porchia y la nuestra de lector acaso se junten y establezcan el puente que pasa por encima del sentido común.

A pesar del lento y tardío descubrimiento de las *Voces* —hecho éste a que bastantes textos del libro aluden reiteradamente—, la influencia de Porchiá en autores posteriores a él es tan abierta y rica como su obra requiere, y, por consiguiente, este párrafo de José Plugiese resulta, a mi entender, precipitado, desenfocando del todo la cuestión: «En la actualidad, algunos pintores o escritores exitistas utilizan la trascendencia de Porchia para autotitularse discípulos o sucesores de él (...) Lo real es que la obra de Porchia es cerrada, no admite herederos». Partiendo de la convicción elemental de que todo verdadero influjo nada tiene que ver con la inercia de la imitación, distintos autores de la llamada generación del 60 argentina encontraron en el ejemplo vital de Porchia y, sobre todo, en la dimensión poética de las *Voces*, no el contagio de la fiebre aforística sino un ámbito verbal y metafísico, lleno de suscitaciones inesperadas y, por tanto, de posibilidades creativas que había, sin excusas, que explorar[4]. Es, pues, dentro de la indagación e interiorización personal de esta obra y no de su mímesis donde obras intransferibles, como la de Roberto Juarroz o Alejandra Pizarnik[5], establecen un rico diálogo con la obra del solitario Antonio Porchia.

Si en Juarroz el desarrollo del poema y la fecundidad de las imágenes, tan inherente a éste, lo distancian de las *Voces*, su sentido de la contradicción y la decantación de su pensamiento —muchos de los poemas de Juarroz están construidos sobre una cadena interdependiente de aforismos tendentes a crear un todo— lo acercan. La poesía de Pizarnik comparte con la obra de Porchia esa sensación de lo inaprehensible que nos transmiten las *Voces* cuando intentamos apresarlas con la razón. Los poemas de Pizarnik, como los de Porchia, escapan a cualquier visión unívoca de la realidad y nos instalan, de repente, en el ámbito abismal de lo insólito. Algunos poemas de la argentina, sobre todo de *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*, adoptan el temblor del aforismo, entendido éste como un salto del pensamiento o como una fulguración. Poemas cercanos a las *Voces*, que son guiños, casi nunca sentencias o definiciones, y cuya brevedad se sostiene de milagro en el silencio: se despliegan hacia dentro y su desarrollo está en lo que callan, no en lo que expresan. Sin embargo, la poesía de Pizarnik se aleja de la de Porchia en el creciente desconcierto interior que ésta transmite, en su radical desamparo e incluso en la concepción misma del texto, hecho de sacudimientos y de imágenes vertiginosas. El poema de

[4] *Al respecto, Margarita Durán dice: «Los integrantes de la numerosa generación del 60 se acercaron a él, lo buscaron, quisieron conocerlo, lo tomaron como maestro. La poesía se hace más concisa y conceptual (...) Esa generación produce, además de sus libros, revistas literarias. Todas ellas publican sus* Voces*». No se puede perder de vista, sin embargo, que la búsqueda de una contención verbal supone, fundamentalmente, una reacción contra cierta poesía anterior, llena de exhuberancia y desbordamiento, como zonas de la escritura de Neruda y el salvaje despliegue de casi toda la poesía de Enrique Molina. Dicha contención, pues, ocurre en todo el ámbito hispanoamericano y sus formas de presentarse en el poema son muy diversas e incluso contrapuestas, y van desde la depuración intelectual hasta la consecución de un coloquialismo exento de cualquier atisbo lírico o aspiración metafísica. En este sentido, la obra de Antonio Porchia supone un punto de referencia de la corriente de la concisión, de ningún modo la impulsa o, más exactamente, la inaugura.*

[5] *Sobre la poeta argentina escribe Antonio Requeni: «Yo le hablé a él [Antonio Porchia] de Alejandra Pizarnik, a quien presté su libro* Voces*. Evoco este episodio porque Alejandra, entonces un poco más que una adolescente, reconoció después la influencia de Porchia en su poesía».*

Pizarnik nos estalla en la cara, haciendo añicos la realidad y el propio lenguaje. La poesía de Porchia nos desnuda por dentro y la de Pizarnik nos deja en la intemperie. Esta poesía, como la de Porchia y Juarroz, arranca de un pensamiento imaginante, de una vibración metafísica, pero además recurre con frecuencia al caos primordial de la memoria y, al contrario que sucede en las dos anteriores, las cosas y los rostros de la infancia, sus espantos y resurrecciones habitan el poema.

León Benarós ordena su libro en cinco capítulos. El primero, *Genio y figura*, es un texto largo escrito por él mismo, a modo de presentación genérica, que recoge mucha de la información que el lector encontrará después en los textos de distintos autores aquí reunidos. Así, Benarós combina el relato de las casas donde vivió Porchia y los oficios que tuvo con la extenuante enumeración de anécdotas personales y ajenas; la relación de fotografías, dibujos y pinturas que se conservan del autor de *Voces*, además de algunas consideraciones críticas, como la curiosa y bien matizada divergencia que establece entre las greguerías de Gómez de la Serna y el presunto juego de palabras de las *Voces*.

El segundo capítulo, «Testimonios de los que lo conocieron», lo forma diversos escritos, muchos inéditos, que refieren la relación personal de dichos autores con Antonio Porchia. La abundancia de testimonios contrasta con la excesiva repetición de las mismas anécdotas. La coincidencia casi literal en las opiniones sobre la persona de Porchia y la reiteración machacona de ideas, modos de decir y maneras de hacer crean una atmósfera asfixiante que, sin embargo, nos da la sensación de enterarnos puntualmente de la vida de Porchia, a pesar de que este libro nada tiene que ver con una biografía. De este capítulo destaca el tierno testimonio de la sobrina de Porchia, la minuciosa explicación del pintor Líbero Badii, describiendo los pasos creativos que llevó a cabo para esculpir en bronce el rostro de Porchia, la visión equilibrada de Antonio Requeni y el texto de Eduardo González Lanuza, que resalta con precisión y emotividad, sin cursilería ni empalagamiento, la insólita correspondencia entre la vida y la obra de Porchia. Dicho texto casi no aporta nueva información con respecto a los demás, salvo su experiencia personal, pero, por su rigor, compendia todo lo que se ha dicho de Porchia humana y literariamente. El rigor que encuentro en González Lanuza se echa de menos, a mi entender, a la hora de agrupar estos escritos, ya que algunos, por la endeblez de su escritura y la pobreza de su contenido nada añaden al conocimiento del autor de *Voces* y dan al conjunto la impresión de cierto desorden y de estar constituido con lo que podríamos llamar la técnica del aluvión, la cual permite que todo quepa y en cualquier sitio. De ahí que textos agrupados en este capítulo mezclen la visión personal con el criterio literario. Así ocurre, por ejemplo, con el trabajo híbrido de Margarita Durán, en el que la divagación crítica y la referencia personal se alternan sin demasiada justificación.

Esto que digo ocurre también en el tercer capítulo, «Juicios críticos», donde se reúnen diversos textos que analizan la obra de Porchia y que, junto a consideraciones literarias, hay párrafos que se circunscriben de lleno al plano de la semblanza personal, como es el caso de Alberto Luis Ponzo, cuyo texto, como otros, al estar recortado, debido a su extensión, delata poca fortuna a la hora de seleccionar los fragmentos. Con la salvedad de los escritos de Caillois, Juarroz y Pellegrini, la impresión que queda, después de haber leído este capítulo, es que estamos más cerca de Porchia que de sus *Voces*, porque ni la sensibilidad ni la inteligencia crítica casi no penetran en la realidad de este mundo verbal. Uno de los procedimientos más comunes para escamotear el juicio estético consiste en simplificar la multisignificación de cualquiera de las *Voces*, ilustrando con alguna de ellas cualquier vivencia personal del crítico o anécdotas vividas por éste en relación a Porchia. El efecto que se consigue con este tipo de procedimiento resulta minimizador, rebajando la intensidad que proyectan las voces al ver cómo éstas son usadas para delimitar y definir la experiencia de otros, cuando la verdadera crítica debería explicar y potenciar el temblor cósmico que albergan las *Voces*. Hay textos que no tienen intención crítica sino que son correctas reseñas periodísticas y que aquí, al otorgárseles un rango al que ni siquiera aspiraban, crean mayor decepción en el lector.

El cuarto capítulo recoge «Cartas inéditas dirigidas a Porchia» de varias personas. Debido al carácter circunstancial de la mayoría de ellas, éstas le resultarán indiferentes al lector, salvo que tenga alguna relación con el remitente o le profese admiración. Aunque también dentro del tono cálido de la confidencia, las cartas de Gra-

ciela de Sola y Alejandra Pizarnik van más allá del simple apunte diario o noticia puntual sobre la vida en ese momento del remitente. Así, el interés de las dos cartas de Graciela de Sola está en la lectura que hace de algunos aspectos de las *Voces* y que, en parte, he citado en líneas anteriores. El acierto de sus opiniones despeja más de una confusión crítica. Además de expresar su admiración por Porchia, Pizarnik, en sus dos cartas, escribe de la necesidad del silencio y de su fervor por la poesía con una intensidad y tensión emotiva cercanas al eléctrico temblor de sus poemas. Las cartas no se resignan a ser simples misivas sino que tratan de ser lo menos circunstancial posible. Esta actitud esencial refleja la calidad espiritual de Pizarnik y nos hace pensar que este tipo de cartas es al que haya propendido el mismo Porchia en más de una ocasión.

El último capítulo recoge una «Breve antología temática de las *Voces*», organizada por orden alfabético. Esta disposición facilita la búsqueda de una voz determinada, pero tal vez pueda, en ocasiones, restringir su sentido al estar ubicada bajo la demarcación de una palabra.

No cabe duda de que este trabajo de León Benarós era necesario, debido a la importancia de las *Voces*, al ejemplo humano de su autor y a la dificultad que supone encontrar ciertos textos aquí rescatados. Su mayor mérito reside en ser el primero, que yo sepa, de estas características sobre Antonio Porchia, y su condición de primogenitura nos obliga a esperar otros libros sobre Porchia que completen y, sobre todo, perfeccionen muchos aspectos que este libro aborda o, simplemente, esboza.

Francisco José Cruz Pérez



El silencio primordial*

Este libro de Santiago Kovadloff creo que será para muchos un libro de referencia. La originalidad de su búsqueda, el desarrollo de un tránsito plagado de hallazgos notables donde la literatura y la filosofía cohabitan amorosa y grávidamente, la perspicacia de un pensamiento que se sitúa entre los más agudos y lúcidos de nuestra generación, todo invita a festejar este esperado nacimiento. Y un nacimiento es el instante definitivo en que alguien rompe un programa y accede a la incertidumbre, alguien que abandona el mullido sofá amniótico para desbordarse en los demás, sus compañeros de aventura. Santiago Kovadloff vuelve hoy a nacer, *hoy es siempre todavía*, y vuelve a intentar crear otros significados para lo que se pretende inequívoco. Violenta —los dioses lo bendigan— el espacio de las significaciones inamovibles. Como él lo diría, vuelve a poner las palabras en estado de asamblea. Sólo un ser hondamente desolado, hondamente insatisfecho, y a la vez hondamente apasionado como es Santiago Kovadloff, puede aventurarse a nacer en lo sagrado, en ese espacio de lo sagrado que es el silencio, lo que antecede a la palabra en estado naciente. Este desertor de respuestas ateridas, este músico que no sabe de partituras acabadas, este judío que sólo sabe de interrogantes en acción, es el responsable de la beligerancia prójima de esta fiesta.

* *Santiago Kovadloff:* El silencio primordial. *Emecé Editores, Buenos Aires, 1993.*

En la crisis intelectual de nuestra época, el posmodernismo lee el fin de la historia y el surgimiento de la muerte como única dirección posible del tiempo filosófico y real. Santiago Kovadloff, por el contrario, a través de su análisis siempre inquietante, desecha el fin de la historia porque en su texto la muerte se ha transformado en sus antípodas: en silencio. El sujeto se disuelve en la discontinuidad pero el silencio hace de la vida una epifanía. Y como me ha sucedido siempre, no puedo callar ante ese silencio que Kovadloff dibuja e induce, él, que parece investido por el silencio para hacernos oír su son, la más pura presencia.

Créase o no —algunos de ustedes ya saben que estoy mucho más fascinado por la riqueza concupiscente de la mentira que por la anémica indigencia de la verdad— he cruzado el océano de la admiración y el asombro para estar en este nacimiento. Y lo estoy gozosamente. Compartir con Kovadloff un parto —un parto hecho a la medida del silencio estructural, del silencio esencial, del silencio exquisito, del *sod*, ese ombligo del sueño que da al huerto su insondable magnificencia—, compartir todo esto, digo, no es sólo estremecimiento regalado sino responsabilidad asumida.

Mientras mi agradecida capacidad de lectura cruzaba este mar con *muchas lunas de anchura*, pensaba en Santiago Kovadloff, pensaba en su luminosa fraternidad, pensaba en su lucidez privilegiada, pensaba en su penetrante mirada de ensayista fuera de serie, en su clarividencia de inquisidor de interrogantes, en su sagacidad siempre resplandeciente; pensaba, en suma, en sinónimos de luz, en ésa, su luciérnaga filosófica, en su señorío creativo, en este anfitrión de la inteligencia que hoy nos entrega su silencio primordial como se entrega un suspiro, a pura intimidad, a pura alusión. Y pensaba, claro, en la génesis de ese silencio primordial. En aquella copla equívoca y multisignificativa que me enseñó Francisca Aguirre y en la que el conde de Villamediana, ya a mediados del siglo XVII, escribía al Caballero de la Llave, barón de Malpica, encargado de cerrar el último portal del Reino: «Cuando el barón de Malpica / Caballero de la Llave / con su silencio replica / dice todo cuanto sabe». Por eso quiero festejar este acontecimiento sin replicar a un conde, aunque leer a Santiago Kovadloff nos haga pensar en que algún gen aristocrático se ha entrometido en su sangre y le ha otorgado llevar tan orondamente su condición de Caballero del Silencio, Conde del Nudo en la Garganta.

En un mundo como el nuestro, que tan conflictivamente habitamos y nos habita, para restituir al hombre una palabra válida es necesario comenzar por restituirle el sentido del silencio y ésta es la gran proposición de Kovadloff, de este excepcional ensayista que ha aprendido con Pepe Bergamín que sentir es pensar temblando: sacralizar el silencio con una respuesta que traiga consigo un nuevo interrogante, restituir al hombre su condición amorosa, devolverle al santuario de su pasión corporal, hacer de la casa del Ser una dimensión estética, depositar en el claustro de un monasterio aquella puntual certeza sobre la existencia de Dios, hacer de la palabra pura de la poesía un templo donde el *tempus* sea mucho más que la sucesión de instantes: que sea el instante de la plenitud donde se cobija el sentido mismo de nuestra búsqueda, es decir, aquello que de indecible nos alberga y nos arroja al conocimiento, aquello que de inefable nos escribe en el lenguaje indecible de la piel, aquello que de intransmisible tiene la locura de amar, o, si ustedes quieren, la pasión de desear.

Conozco a Santiago Kovadloff a fuerza de diálogo incanjeable, a fuerza de secretos de cercanía —como los hubiera llamado Hölderlin—, a fuerza de compartir el misterio y de desvelar y descomponer dicho misterio guardándonos bien de resguardarlo en cuanto tal, de saber que sabemos de memoria lo que no sabemos de verdad y que sabemos de verdad lo que ramplonamente habita nuestra memoria, a fuerza de excesos donde el silencio se hace tan necesario, donde el tejido conceptual no coge nada (en el sentido español y argentino del término), donde sólo los nombres enigmáticos de la trascendencia pueden alcanzar el *núcleo del más profundo enmudecer* (como diría Paul Klee), donde, en fin, la terrible y maravillosa afasia del estremecimiento auténtico hace que se oigan volar las moscas, nos empuje a no descoser los labios, a dar la callada por respuesta, a pegársenos la lengua al paladar, a instalarnos en esa misa que celebra lo que el ser humano tiene de redimible, esa profecía, esa tempestad anunciada, ese fantasma entrañable que, como escribió Kovadloff, es siempre lo Otro, aquello que nos confunde en una «totalidad subyugante pero indiscernible». Ése es el conmovedor estatuto metafísico que el autor de *El silencio primordial* nos clava en medio

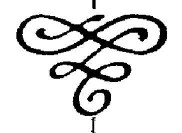
del esternón, ese secreto «en el que ella consiste», recordando a Paul Celan. Porque el silencio primordial está más allá de los tejidos reflexivos y de los freudismos tardíos, más allá de las cosas que no son y las palabras que no dicen qué son, como hubiera dicho nuestro hermano Franz Kafka. Santiago Kovadloff, en éste su libro vertebral, habita esa eternidad que se dibuja en lo no satisfecho y, a su vez, en el éxtasis del feliz cautiverio. Deseo de deseo y anonadamiento puntual de la imposibilidad de sentir el cosmos sin meter el resuello en el cuerpo. El silencio es renuncia al pueril narcisismo de lo tangible para transformarse en honda alegría de un misticismo hecho a la medida de la piel. El silencio primordial —que Kovadloff nos empuja a compartir— es quedarse en el tintero, allí donde las palabras pugnan por someternos —lo digo con frase del autor— al espejismo de la determinación.

Dice Kovadloff: «¿Será indispensable reiterarlo? Estar en silencio cabal no implica haber renunciado a la palabra sino a un modo de concebirla. Calla supremamente quien ya no homologa su palabra a la del amo. Calla supremamente quien se abstiene de entenderse como creador a expensas de su condición de criatura. Calla supremamente quien renuncia al juego del desvarío generado por la acumulación de bienes concebida como realización personal». Digo yo, calla supremamente quien se queda en el tintero alborotado de palabras que frente a los decretos de la razón clásica (ese *desierto de tedio*, que decía Baudelaire) acuñan el susurro de lo sagrado, que frente al silencio de oclusión (suprimir, olvidar, excluir, prescindir, reservar, ocultar, sigilar, omitir, amordazar) instalan en el corazón de las grietas el silencio de apertura (incluir, recordar, testimoniar, decir, demostrar, dialogar, juntar, amar), ese rito consagratorio de lo indesignable que diría Kovadloff. Decir la palabra que no lo dice todo y que, en consecuencia, no dice: que designa sólo resonando. Decir la palabra que el silencio gesta porque se trata de acuñar de nuevo. Callar supremamente porque la memoria más profunda está en la yema de los dedos.

Ante la pretensión del hombre de creer que crea lo que nombra, que pone nombre a las cosas y lo llama conocimiento, Santiago Kovadloff esgrime —silencio en ristre— que sólo justifican viajar las geografías intransitables de lo indecible. El silencio es símbolo: palabra plena y sin arrugas, como hubiera escrito Wittgenstein. Kovadloff nos pone contra la pared de la hermosura y yo se lo quiero decir con todas las letras: Santiago Kovadloff, gracias por tu abrazo silencioso, gracias por tu énfasis en lo místico inarticulable de las palabras, gracias por tu búsqueda donde sabemos de un saber que nunca sabe y a la vez —no es menor el mérito— no sabemos de un saber que siempre sabe, gracias por enseñarnos a no aquietar nuestra angustia con ansiolíticos congelados y vocinglerías de miedo. Gracias, señor ensayista, por tu secreto compartido, por este silencio primordial que pasa a codearse desde hoy en el anaquel de los grandes escritores cordiales: Federico Nietzsche, don Miguel de Unamuno, Emmanuel Lévinas, George Bataille, George Steiner, el mismo Ernesto Sábato.

Haber concebido estas páginas coloca a Santiago Kovadloff en ese lugar trascendente —como justamente lo habría señalado Lévinas— que tiene como sustrato la alteridad. Y la alteridad no es sólo reconocimiento de lo Otro, no es sólo concesión, sino condición: lo Otro es realmente tal si se lo concibe en su absoluta primacía a partir de ese silencio primordial que da origen a toda significación, a partir de esa lectura de Santiago Kovadloff que hace cultivable territorios en los que hasta ahora sólo crecía el matorral de la evitación. Esta «búsqueda del silencio perdido» que dibuja Kovadloff es, para mí, lo que el Fausto hubiera llamado «un devenir evento». Lector agradecido, no se pierda estas páginas donde lo excepcional y lo brillante tienen carnet de identidad.

Arnoldo Liberman



UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento

ANTHROPOS

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04

La balsa de la Medusa

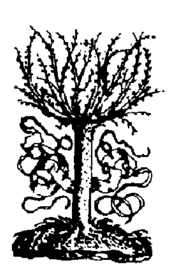
Número 28 1993

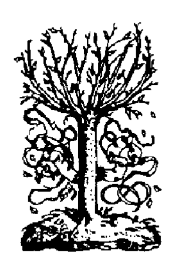
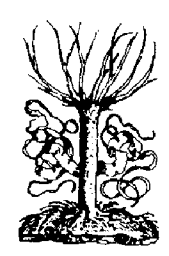
REVISTA TRIMESTRAL

R. Quance, *Imágenes femeninas, 1929: Las madres y «Un mundo», de Ángeles Santos.* **M. Mori,** *Alberto Savinio.* **E. Hirsch,** *Fotografías.* **J. Arnaldo,** *Una conversación con Eberhard Hirsch.* **P. Manterola,** *Un lugar para el sacrificio o «Zaratustra ve más lejos que el Zar».* **C. Lafont,** *«Apertura del mundo» y referencia.* **L. G. Soto,** *Secuelas barthesianas,* **B. Dietz,** *Textualidad, referencia y «Language Poetry».* **J. M. Marinas,** *El trabajo representado.* **R. Guardiola,** *La semántica de Davidson* (M. Hernández). **Ch. Crego,** *The Cult of the Avant-garde Artist* (D. Kuspit).

Edita, Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 700 pesetas. Precio número doble, 1.400 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.500 pesetas.
Europa, 3.500 pesetas. América, 4.500 pesetas.



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

AGOSTO 1993



SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1993

NOVIEMBRE 1993

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

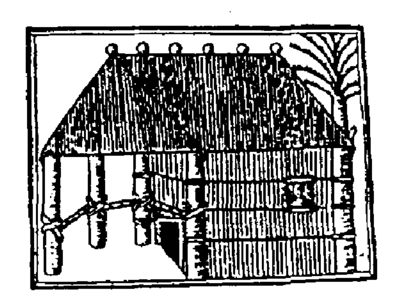
Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33

ciencia pensamiento y cultura

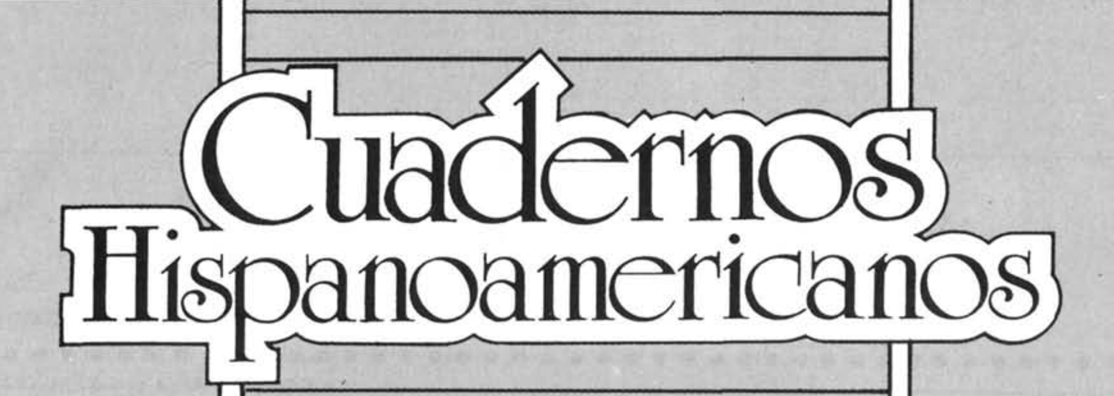
REVISTA IBEROAMERICANA

Vol. LIX   enero-junio 1993   Núms. 162-163

Director: KEITH MCDUFFIE



1312 CL, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, PA 15260, U.S.A.



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



700 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Sultana Wahnon
Claves judías de *Cien años de soledad*

José Luis Mora
Filosofía narrativa de la España actual

José Alcina Franch
Literaturas indias del México de hoy

Rafael García Alonso
El sujeto en la Viena de fin de siglo

Ángel Esteban P. del Campo
Bécquer y Martí